This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

OCT 4 1905

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

5. Heft.

Dr. August Steiger.

THOMAS SHADWELL'S "LIBERTINE".

A Complementary Study to the Don Juan-literature.

Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1904.

Thomas Shadwell's

"LIBERTINE"

A Complementary Study to the Don Juan-literature

by

Dr. August Steiger.

BERNE

A. FRANCKE, Publisher

(formerly SCHMID & FRANCKE)

1904.

PD 25
U55
no. 5-7

Meinem Vater.

PREFACE.

In the forging of that long chain of Don Juan-literature England has taken a very small share. The most important English link, Thomas Shadwell's «Libertine»[1]), is so rarely to be found in continental libraries that the critics on the subject either confess not to know it, or prefer to repeat the usual tradition that Shadwell's «Libertine» is a mere copy of Molière's «Dom Juan».

The following pages attempt to mark out the position of England in the Don Juan-literature and to give an idea of Shadwell's work, the drama often quoted in questions on the subject, but never known; as for the source we shall find the usual Molière-theory, if not entirely wrong, at any rate very inexact, there being no direct connexion between Molière's and Shadwell's works.

I am deeply indebted to Professor Dr. *Müller-Hess* for the impulse to this treatise, for the rare and valuable copies of Shadwell's dramas placed at my disposal out of his private library, and for the kindness shown to me during my studies at the university of Berne.

---

[1]) As for Byron's «Don Juan», see pp. 2 and 8.

BIBLIOGRAPHICAL INDEX.

BAHLSEN. — Spanische Quellen der dramatischen Literatur, bes. Englands. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge VI. 1893. pp. 151—160.

BELJAME. — Le public et les hommes de lettres en Angleterre au 18ième siècle. Paris 1897.

BOLTE. — Der Ursprung der Don Juan-Sage. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge XIII. 1899.

CASTIL-BLAZE. — Molière musicien. Paris 1852.

CRULL. — Fielding's und Shadwell's Comoedien «The Miser». Diss. Rostock 1899.

DRÄGER. — Molière's «Dom Juan» historisch-genetisch neu beleuchtet. Diss. Halle 1899. rec. Mahrenholtz im Literaturblatt für ger. und rom. Philologie 1904 (No. 22, pag. 72).

ENGEL. — Die Don Juan-Sage auf der Bühne. 1887.

FARINELLI. — Don Giovanni. Giornale storico della letteratura italiana. Vol. XXVII. 1896. p. 1, p. 254.

FASTENRATH. — Die Don Juan-Sage in Spanien und in der Weltliteratur. (Vorwort zur Übersetzung von Zorrilla's Don Juan Tenorio.) Dresden 1898.

GASPARY. — Molière's Don Juan. Miscellanea Caix-Canello. Firenze 1886. p. 57.

HUMBERT. — Englands Urteil über Molière. Bielefeld 1878.

JAHN, OTTO. — W. A. Mozart. IV. Band. Leipzig 1859.

KLEIN. — Geschichte des Dramas. IX. 1. Abteilung. Leipzig 1874.

MACAULAY. — Comic Dramatists of the Restoration. New York 1861.

MAGNIN. — Le Dom Juan[1]) de Molière au Théâtre français. Revue des deux mondes. 1847. Tome XVII, p. 557.

MAHRENHOLTZ. — Zu Molière's «Don Juan». Herrig's Archiv 63, p. 1.

MAHRENHOLTZ. — Eine französische Bearbeitung der Don Juan-Sage vor Molière. Herrig's Archiv 63, p. 177.

MOLIÈRE. — Dom Juan. Edition des Grands Ecrivains. Tome V: Notice par Mesnard. Tome XI: Bibliographie.

MOLIÈRE. — Don Juan, Edition Moland. Tome III. Notice.

MOLIÈRE. — Don Juan. Ausgabe Laun. Bd. VII.

DA PONTE. — Libretto to Mozart's opera: Don Giovanni. Mode's Textbibliothek. Berlin.

The RETROSPECTIVE REVIEW. 1823, p. 51.

ROSIMOND. — Le nouveau festin de Pierre ou l'athée foudroyé. (Fournel, les contemporains de Molière. Tome III.)

SCHNEEGANS. — Molière's Leben und Werke. «Geisteshelden» 42. 1902.

SHADWELL. — Works. London 1720.

TICKNOR. — History of Spanish Literature. Vol. II.

TIRSO DE MOLINA. — El Burlador de Sevilla (Lemcke, Handbuch der Spanischen Literatur. III. Band. Leipzig 1856.)

TOLDO. — Figaro et ses origines. Milan 1893.

WARD. — History of English Dramatic Literature. London 1875.

WÜLKER. — Geschichte der englischen Literatur. Leipzig 1896.

---

[1]) At Molière's time the spelling was "Dom Juan", not "Don Juan".

I.

Don Juan in Universal and English Literature.

The hero of Thomas Shadwell's tragedy «The Libertine» is well known in literature under the name of Don Juan, that notorious seducer of girls who, having killed the father of one of his victimes and violated his tomb, received punishment for his crimes from the statue of the murdered man. In the original and universal significance of this character we find that complement of human nature to the character of Faust which Gœthe calls the one of his souls:

«Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.»

Don Juan is not only the most popular type of human profligacy, but represents the sensual, bodily side of human nature, in opposition to the more metaphysical turn of mind of Faust. The presumptive energy of both leads to ruin. Don Juan is a Southern (it has even been said the Catholic) brother to the Northern (or the Protestant) Faust.[1])

[1]) Farinelli l. c. p. 2.

For the last three centuries Don Juan has been a favourite character of *universal literature*, and for about these fifty years his literary representatives have often formed a subject for criticism. There is scarcely any figure in modern literature which has been treated in so many poetical and artistical forms, by so great a number of poets, of such eminent poets, of poets of so many different nations. Above three-score Don Juan-poems more or less original may be mentioned, besides a long series of precursors such as the Jesuit-play of Ingolstadt (1615) or the old Greek legend of Mitys's statue or a Breton ballad which pretends to describe a similar event that had happened at Rosperden in 1486. There were moreover innumerable translations (f. i. about 30 of Da Ponte's libretto to Mozart's opera); and finally there is that vast number of cases where the original Don Juan, as conceived by the first writers who took possession of this highly poetical subject, found congenial portrayal in other works of fiction, such as in the character of Lovelace in Richardson's «Clarissa», or where he only lent his name to similar types of human beings, such as Byron's «Don Juan».

Don Juan has made his way through the literatures of nearly all the European nations and is connected, though not always by a master-piece, with some of the greatest artists: Tirso (?), Molière, Goldoni, Mozart, Byron. Whether the Don Juan-fable has any distinct historical foundation, such as a certain Don Juan Tenorio of Seville who in the XIVth century killed the commander Don Gonzalo d'Ulloa in an attempt to seduce his daughter,[1]) or whether the legend was brought into Spain from the North, the

[1]) So Engel, Klein, Mesnard a. o.

country of the faust-legend,[1]) is not our business to discuss. At any rate the first poet who entirely grasped the subject and put it into a really artistic form, was a Spaniard of the XVIIth century. We have a drama «El Burlador de Sevilla y Comvidado de piedra», printed for the first time in 1630 and generally attributed to Fray Gabriel Tellez, a remarkable Spanish dramatist known by the name of *Tirso de Molina*, although his authorship, from marks of internal evidence, has been disputed (by Farinelli[2]). By Spanish actors the play was brought over to Italy, and Allacci's Drammaturgia of 1666 mentions two Italian comedies «Il convitato di pietra», one by Onofrio *Giliberti*, the other by Andrea *Cicognini*. But Italian influence soon changed Tirso's drama into a harlequinade, chiefly by developing the comical element in the character of Don Juan's servant Catalinon. In this form Don Juan was introduced into France, and the outlines of such a «*commedia dell' arte*», played by a troop of «comédiens italiens» at the Théâtre du Petit-Bourbon, are still extant. It seems to have proved a great success, for already in 1658 a «Festin de Pierre», written by *Dorimond*, was played at Lyons, in 1659 another by *De Villiers* in Paris, and in 1665 even *Molière*, almost forced to it by Italian competition, wrote his «Dom Juan, ou le Festin de Pierre». Fournel finds it «remarquable que tous les auteurs qui ont traité ce sujet chez nous ont été des comédiens». It is striking indeed, the subject being so tragic. Molière calls his play a comedy, Rosimond

[1]) So Farinelli who defies all supporters of an historical Don Juan, but does not mention the most important account of a chronicle of Sevil, quoted by Pehoa (v. Klein).

[2]) l. c. p. 318 note.

his a tragi-comedy, and Shadwell who wrote 14 comedies confesses it to be a tragedy.

Along this distinct line of profane Don Juan-dramas, from Spain through Italy to France, there run some dim traces of a more spiritual conception of the subject. They are particularly interesting for us, as Shadwell in harmony with some mention made in Latour's «Etudes sur l'Espagne» of a Spanish auto sacramental: «El ateista fulminado», declares he has been told «by a worthy gentleman, that many years agone (when first a play was made upon this story in Italy) he has seen it acted there by the name of «Atheista fulminato», in churches, on Sundays, as a part of devotion». [1])

None of the French dramatists claims any particular ethical or religious value for his work (Molière's «Dom Juan» certainly is of highly moral significance), although they accept «l'athée foudroyé» as a subtitle, and it strikes us comically when Shadwell, the coarsest of all Don Juan-dramatists, leads from the above-mentioned sacred drama to his own production with the words: «*and* some, not of the least judgment [very likely the «worthy gentleman» mentioned before] have thought it rather an useful moral than an encouragement to vice». [2])

Through Molière Don Juan became the popular name for a certain type of human character; Molière's «Festin de Pierre» forms the centre of a vast field of poetical production. Most of the numerous Don Juans

[1]) Preface to Shadwell's «Libertine». Although there is no other trace of an Italian «rappresentazione sacra» on this subject, Mesnard is inclined to attribute it to Giliberti as a parallel to his comedy which itself seems to be irrecoverably lost. Fournel (p. 363 note) finds that Tirso's Burl. itself «est presque un auto sacramental».

[2]) Preface to the «Libertine».

that exist in European literatures go back, more or less directly, to Molière, even those that at the same time draw from the more original Spanish source, f. i. Da Ponte in his libretto already mentioned, to Mozart's opera, and later Spanish dramatists, as Zamora and Zorilla.[1]) On Molière rely (besides numerous translations) Thomas *Corneille's* versification of 1677, *Rosimond's* «Nouveau Festin de Pierre of 1669,[2]) Goldoni's comedy, several German puppet-shows,[3]) f. i. «Donschang der desparate Ritter» (played in Hannover 1777/78) and harlequinades such as «Das steinerne Toten-Gastmahl oder Die im Grabe noch lebende Rache, oder Die aufs höchste gestiegene, endlich übel angekommene Kühn- und Frechheit» (played in Dresden 1752). It was especially Germany, the home of Dr. Faust, that delighted in various poetical forms of the Don Juan-legend[4]): we have a ballade «Don Juan» in «Des Knaben Wunderhorn», and even Schiller left a fragment of one; we have a «Reutlinger Volksbuch: «Wahrhaftige Geschichte vom ärgerlichen Leben des spanischen Ritters Don Juan und wie ihn zuletzt der † † † Teufel geholt». Another one even gives «the Songs Don Juan used to sing». Moreover, Don Juan has been made the hero of novels (P. Mérimée), and ballets have been arranged upon the subject (Bondet, Gluck).

But at any time and place it was on the stage that Don Juan, by his highly *dramatic character*, cele-

[1]) But Magnin (Revue des deux mondes 1847) goes too far in saying: «Sauf la statue tout dans le Don Juan français appartient à Molière». Laun (Molière, ed. Laun VII, Einleitung), on the other hand, is partial to the Germans, claiming originality for them exclusively.

[2]) With loans raised in Dorimond and De Villiers.

[3]) Engel l. c.

[4]) Most of the examples given are taken from Engel.

brated his greatest triumphs. And on the stage it was above all other forms the opera wherein Don Juan, by his highly *musical character*, found his deepest interpretation and his highest artistic perfection. We have numerous Don Juan-dramas of the 19th century, by P. Heyse, Lenau, Puschkin, Al. Tolstoy, Zorilla and others; it is true, some of them are rather extravagant and arbitrary extensions of the original subject, f. i. Trautmann's «Don Juan in Wiesbaden» or Hahn's «Don Juan aus Familienrücksichten». Nicolaus Vogt and Grabbe have welded together Don Juan and Faust in one drama; we know of about ten different Don-Juan-operas, but in the expression of this sensual side of human nature, human art reached its climax in *Mozart's opera* «Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni», 1787, this «opera of operas» (Engel), composed on *Da Ponte's libretto*,[1]) the only work worthy to stand side by side with Gœthe's «Faust», the work by which Mozart gained the name of the «musical Shakespeare».[2])

In this great mass of Don Juan-poetry *English literature* takes a very poor place. Before and after *Shadwell's «Libertine»* there is scarcely anything to be mentioned, and even Shadwell is scarcely worth mentioning in comparison with Tirso, Molière, and Mozart. The first performance of his tragedy took place in 1676 «by his Majesty's Servants», it was printed separately in 1676, 1697, 1704, 1705, and in the complete edition of Shadwell's dramas 1720.[3]) The second part of the Don Juan-legend (the ghostly

[1]) Fastenrath (referring to Farinelli l. c. p. 92) attributes the dramatical value of the text more to Bertati (p. IV).

[2]) Bolte l. c.

[3]) Beljame, Bibliographie.

supper) is contained in Sir Aston Cokayne's «Tragedy of Ovid» of 1662, evidently based on a performance, seen once or twice at Venice, of the «Convitato».[1]) Shadwell's play seems to have met with a favourable reception, for the author confesses in his preface that he has «no reason to complain of the success». Wycherley in the «Plain Dealer» alludes to it in Novel's words: «tis like eating with the ghost in the Libertine».[2]) Towards the end of the century Henry Purcell inserted several musical passages into Shadwell's drama, composing melodies f. i. for the dance of the shepherds and nymphs and for their chorus «In these delightful fragrant groves». But it is remarkable that no trace whatever is to be found of a Don Juan played by those wandering English comedians who for the rest knew so well how to profit by Spanish and Italian sources for their plays. — In 1787 and 1790 a pantomime was played at the Royalty Theatre «Don Juan or the Libertine destroyed, a Tragic Pantomimical Entertainment in two acts», based upon Shadwell's tragedy. Ticknor[3]) considers the latter to be the foundation of «the short play which has often been acted on the American stage». In 1770 appeared Ozell's translation from Molière, and about 1820 Moncrieff (William Thomas) published a most eccentric musical play «Don Juan in London, or the Libertine Reclamed».[4]) Mozart's opera was performed for the first time in England 1817, at the Haymarket Theatre, with the Italian text, then at Covent Garden after an English libretto: «The Libertine» by a certain

---

[1]) Dräger l. c. p. 22.

[2]) Farinelli G. St. p. 60.

[3]) Span. lit. p. 310 note.

[4]) Farinelli G. St. p. 285.

Pocock[1]) (the title may be an echo of Shadwell's tragedy or a translation of Mozart's «Dissoluto»). As we have already mentioned, Byron's «Don Juan» has nothing in common with our traditional hero but his name and his character in general.

Of these comparatively few traces Don Juan has left in England, Shadwell's tragedy is certainly the most important, and even if the play has no literary merit at all (as Ticknor declares,[2]) yet it is decidedly of a certain literary interest.

There may be several reasons, why England did so little in the representation of a character so exceedingly favourable to poetical, especially to dramatic expression. Shakespeare had died half a century too early, the sources had hardly been accessible to him, and when at last the story of the grand seducer reached England, her dramatic power was exhausted, and none of the numerous minor talents but Shadwell attempted to portray the hero who in other countries had fascinated so many and such great poets. — Farinelli[3]) finds another reason: «If Don Juan had been born in England, he would have had to leave his country at once to exact his features of seduction and frivolity. It is true, England had her libertines as well as any other country and at any time, and British egoism corresponds closely with Don Juan's egoism, but she never accepted immorality as a principle, she always was, and still is, to other nations a model of moral firmness and severity». — Farinelli may partly be right, but there was a time (a short one, it is true) when even England, or at least her

[1]) Farinelli G. St. p. 286.

[2]) Ticknor Sp. Lit. p. 310 note.

[3]) G. St. p. 57.

upper classes, with the court at the head of all, seemed to accept immorality as a principle, when indecency in art went so far «as to associate systematically vice with those things which men value most, and virtue with everything ridiculous and degrading».[1]) And it was during this time, under the later Stuarts, that the English Don Juan was written: Shadwell's «Libertine», very likely the grossest, the bloodiest of all Don Juan-dramas that ever existed, with «some thirty murders, rapes innumerable, frequent sacrilege and parricide»[2]) in the antecedents, and with half a dozen fights, and about ten homicides represented on the stage, besides having more than a dozen women seduced or ravished in the course of the play. Baker's «Biographia dramatica» of 1782 calls it so abominable «as to render it little less than impiety to represent it on the stage».[3])

As we observed English literature shows comparatively few Don Juans on its pages, and England has ever distinguished herself, if not always by real morality, yet by the outward show of it, by prudery. Now it is a strange coincidence that this same country contributed to the Don Juan-literature just the extreme expression of the idea in a certain direction, if we may speak of a poetical «idea» at all in this case. But within the limits of the poetry of its time, of the late Stuart drama, Shadwell's «Libertine» offers nothing particularly extravagant. On the contrary, it may be called one of the best specimens of its kind, being full of life (— and deaths!) and action, with a rapid change of scenes of fights, murders, rapes, revels,

[1]) Macaulay, Comic Dramatists.

[2]) The Libertine p. 97 (Jacomo).

[3]) Jahn l. c. IV. p. 343.

songs, and dances, and with a brilliant display of thunderstorms, fires, and ghostly apparitions, all «flavoured» by a lot of ought-to-be-witty indecencies or by numerous signs of brutal sensuality without any pretension to wit. It is one of those many pieces translated from the French, but translated not only into English words, but also — the boast of a good translation! — into the English spirit of that time, that is: put into the coarse language of the new «milieu» and in every way adapted to the taste of the English public, or at least of that part which used to go to the theatre, the upper classes. It is by this process of what we might call «grossification», that chiefly Molière, decent and moral as he is, was made suitable for the English stage by the «adaptations» of Dryden, Congreve, Wycherley, Shadwell and others. With what conceit these plagiarists used to consider their work we may conclude from Shadwell's preface to his «Miser»: «I may say without vanity, that Molière's part of it [viz. of the play] has not suffered in my hands; nor did I ever know a French comedy made use of by the worst of our poets, that was not bettered by 'em».[1])

It may be that the immorality of the court of Charles II. and of his theatre relied on the want of moral refinement which «le joyeux monarque» had found in France, but Wülker[2]) decidedly and justly repels Thackeray's accusation that the indecency of the then English drama was caused by the indecency of its French models. In the Libertine we find an

[1]) To this Humbert makes the following remark (p. 114): «Shadwell ist ein Dieb, der den Beraubten tot schlägt. Und weshalb beraubte er denn gerade den Franzosen Molière? Weil er ihn für einen reichen Mann hielt».

[2]) L. c. p. 362.

allusion, though very likely made unconsciously, to the cause of this extreme immorality: Don John and his friends Don Antonio and Don Lopez meet an old hermit (III, 2. p. 130):

Don Antonio: What old fool is that?
Don Lopez: It is a hermit, a fellow of mighty beard and sanctity.

It is this «mighty sanctity», this overdone decency of the Puritan Commonwealth which caused that overdone indecency of the Restoration to counter-balance.[1])

But our «Libertine» is also the example of another feature of Shadwell's which has often been overlooked or under-valued by literary historians, f. i. by Wülker.[2]) In spite of all his gross indecencies, Shadwell claims, and I believe earnestly, to follow a *moral purpose.*[3]) He does so not only in the preface to his Libertine, which piece he thinks «rather an useful moral than an encouragement to vice», and not only in the last words of his tragedy, when the statue, after Don John's destruction, pronounces «the moral»[4]):

Thus perish all
Those men, who by their words and actions dare
Against the will and pow'r of heav'n declare.

But also most of his plots show a moral tendency, and there is no better proof for it than the sense in which he represents marriage and adultery: Don John is destroyed for his outrages. His other heroes, after a youth spent in sensual extravagance, «drinking,

[1]) Macaulay, Beljame.
[2]) Lit. Gesch. p. 363.
[3]) This would be the same method of moral influence as in Boccaccio's «Decamerone».
[4]) Lib. p. 178.

whoring, swearing, beating constables», generally find a girl, virtuous, if not out of genuine morality, yet out of disgust of the immorality of others, and for her sake they change their lives and become good husbands. And if Shadwell represents a cuckold, it generally is a man that deserves no better. He has no high idea of conjugal happiness, but connubial purity is the object he aims at when he has any occasion, which he certainly has not in the case of a character like Don Juan. And if in spite of his morality he even excelled in indecency, it would be for two reasons: he represents life as it is, and — he writes for bread. He has not the courage of Jeremy Collier who braved the public opinion of the nobility and of literary circles in his «Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage» (1698). If Shadwell had lived so long, he might have produced some stronger evidence of his moral intentions than Congreve who had no better argument to prove his literary morality than his care «to inculcate a moral packed close into two or three lines, at the end of every play», a moral in most cases which Collier showed to be of very doubtful value.[1]) In the preface to the «Sullen Lovers» Shadwell ridicules the stage of his times: «In the plays, which have been written of late, there is no such thing as perfect character, but the two chief persons are most commonly a swearing, drinking, whoring ruffian for a lover and an impudent ill-bred tomrig for a mistress». Beljame[2]) is right in saying: «Shadwell et Otway ont fait de la comédie de leur temps une vive et juste critique qu'aucunes ne méritent plus que les leurs. Tous at-

[1]) Macaulay, Com. Dram.

[2]) Beljame, l. c. p. 139.

taquèrent le goût du jour et tous écrivirent pour le flatter». Shadwell wrote to earn his living, he had to win and to keep the good-will of mighty patrons, he wanted to become Poet Laureate; so whilst pursuing moral aims he pandered to English taste by gross indecencies of which the «Libertine» yields some remarkable, though by no means the strongest examples. If this moral side of Shadwell has not been considered more seriously by some literary historians, and if Shadwell is named along with Congreve, Wycherley, Otway, Lee, Settle, Mrs. Behn and others who may be partly better poets, but with whom morality is always represented as a ridiculous fancy, it is owing to the general neglect into which Shadwell has fallen after «his fame was for ever stifled by Dryden's satire. Shadwell enjoyed a fair reputation in his day, and deserved it».[1]) Also Ward gives him credit for morality in purpose.

---

[1]) The Retrospective Review 1823. So far as quoted the author of the article may be right, but he is unjust when beginning in this way: «It is so rare for people to form their own opinions or to examine into the validity of prevailing notions». The works of Shadwell being so rare, this period of English literature so disgusting, and this particular point of such moderate importance, he is certainly not entitled to pronounce so general a condemnation on the ground of a single article on a subject he has been fortunate enough to fall upon we know not how.

II.

Subject and Sources of the Play.

Before touching the question of Shadwell's sources we give a short *account* of his play. The author having, as usual, made no division into a number of scenes, we divide the acts according to their natural composition.

ACT I. (Sc. 1). The first scene introduces us into the «milieu» and shows *Don John* at home, expounding his «philosophy of pleasure», seconded and admired by *Don Antonio* and *Don Lopez*, his friends and his pupils in the art of enjoyment. His servant *Jacomo* ventures to make reproaches, numbering up their crimes and outrages, two of which are of particular interest: Don John has caused his father to be killed for his money, and has himself, in an attempt on the sister of Don Pedro, Governor of Seville, killed the latter. Night coming on, the three friends go out in search of new adventures. (Sc. 2.) *Leonora*, one of Don John's victimes, fearing to be forsaken by him, comes to enquire after the reason of his long absence. Jacomo reveals to her his master's character, his passions and his favourite «stratagem» used to satisfy them: to promise marriage and to forsake his victims after

enjoyment. Leonora sees the desperate condition she is in, but cannot believe her seducer to be untrue. Jacomo in order to convince the unfortunate girl and to win her for himself, offers to hide her in an adjacent room, where next morning, she may overhear Don John. He (Sc. 3) and his friends meanwhile have followed their wicked inclinations. They meet before the house of a girl called *Maria*, beloved by Octavio, an acquaintance of Don John's. Our hero resolves to win her; deceived by his serenade she takes him for Octavio, opens her window and drops a letter inviting him to enter upon a certain signal by the backdoor. Don John hides himself near by and overhears Octavio who comes to serenade under Maria's window and gives a signal with his whistle. Don John realizing the value of this little instrument, rushes upon him, they fight, Octavio is killed, Don John with his rival's whistle, hat and cloak is taken for Octavio, admitted by the backdoor, and led into Maria's bedroom, (Sc. 4) where after some time, by the light brought in, Maria discovers the serious mistake. She rouses the house by her cries; her brother hastens to the rescue, but Don John easily kills him, beats the servants off, and escapes.

ACT II. (Sc. 1.) Next morning Don John tells Jacomo of his latest adventures; Leonora listening in the other room is shocked by his account and (Sc. 2) comes forth: a scene of selfish excuses and mutual reproaches follows. (Sc. 3.) At last she is convinced of his wickedness by the entrance of «*six women*, all wives to Don John» (as they are somewhat summarily designated in the enumeration of the dramatis personae). Everyone of them claims Don John for her husband; he manages to keep them aloof for some

time, but at last he confesses that he is married to them all. In his cynicism he even goes so far as to dispose of his wives most liberally to his gay friends who arrive just in time; for his own use he sends a servant into the street with the order: «Force in the next woman you meet». (Sc. 4.) Meanwhile Maria, full of grief for her brother's and her lover's deaths with her faithful maid Flora has followed him. Both are disguised as men, and with a band of bravos they hope to avenge the double murder. But in the ensuing fight her bravos fly, Flora is killed, and Maria disarmed by Don John. Our gallants, feeling Seville is growing too hot a place for them, provide for flight, and it is quite in vain that the ghost of Don John's father appears to convert his vicious son.

Act III. (Sc. I.) A terrible thunderstorm surprises them at sea, a flash of lightning sets the ship on fire; they profit by the general confusion on board and escape in the life-boat. (Sc. 2.) On the coast they first meet with an old *hermit* whom they shock by their impious discourse; then they are kindly received by *Don Francisco*, a hospitable country-gentleman whose two daughters are to be married next morning, as he informs his guests. (Sc. 3.) But also Maria and Leonora who had both followed their seducer on another ship, the former for revenge, the latter for love (as we learn from the explanatory bill), have escaped the storm, and Jacomo also is rescued before our eyes. Leonora becoming aware of Maria's bloody intentions resolves to warn her faithless lover of his pursuer. But Don John is already on another scent; being particularly hot upon maidenheads he makes up his mind to win the two brides (Sc. 4) *Clara and Flavia*, who on a solitary walk bewail their sorry fate in being

compelled to marry each an unknown and unbeloved man. After an interesting discussion about the different social positions of women in Spain and England they part, (Sc. 5) Clara lights on Don John, listens to his flattering words and agrees to a nightly meeting. Flavia whom he meets soon after is not so easily won, but as we hear later on she yields too. (Sc. 6.) Maria and Leonora, in search of Don Francisco's house are accosted by Don Antonio and Don Lopez who soon agree to rob the «young man» Maria and to ravish Leonora. Being saved by the intervention of some country-people she hastens to find Don John in order to warn him of Maria's revenge. But he, wishing to get rid of her loving importunity, poisons her, but she dies only after having given him warning in her last words. Even Don John is touched by so much love.

ACT IV. (Sc. 1.) On the wedding-morning Maria, still in her disguise, comes to caution Don Francisco against his dangerous guests. He, to avoid any quarrel in his house, wishes to send them all away, but Clara and Flavia intervene, each of them claiming Don John for her husband. Another fight ensues, Maria and Don Francisco are killed, Don John and his friends, though victorious, find it better to fly. (Sc. 2.) They reach a country-house and in a delightful grove near by they observe some *shepherds and nymphs* who join in song, and dance, and rural happiness. Our gallants, unable to look idly at these innocent sports interrupt the feast each catching a woman and running away with her. (Sc. 3.) On their way home they pass by a church, they enter and find the *statue of Don Pedro* with an inscription calling for revenge. Don John forces his servant to invite the

statue to supper; to their utter astonishment the stone-monument accepts the invitation, which has been repeated by Don John personally, by a consenting nod of the head. (Sc. 4.) While they are enjoying their *supper*, Don Pedro's ghost appears, as has been promised and is kindly invited to take part, but declines. His warnings, though accompanied by a chorus of devils, are of no effect at all, Don John in his cynicism going so far as to propose a toast to the healths of Don Pedro's mistress and sister. He courteously accepts the statue's invitation to a midnight-repast at his tomb.

ACT. V. (Sc. 1.) Don Lopez, having found an old sweetheart of his in a nunnery of the neighbourhood, our heroes hold counsel how to win some of the pious maids, and they fall upon the following «stratagem» (as Don John calls it). (Sc. 2.) They go to set the *nunnery* on fire and pretend to rescue some of its inmates (amongst whom they find Clara and Flavia as probationers) in order to ravish them. But they are prevented by the guards and shepherds in pursuit of the sinners. Another fight follows, the guards, as usual, are defeated, their officer and two shepherds killed. (Sc. 3.) At midnight Don John, his friends and servant enter the church to return the ghost's visit. They are welcomed in splendid state by the ghosts of all of Don John's victims; but they are disgusted with the bad treatment they receive and request wine, they are offered blood; they ask for music, and a chorus of devils gives a vivid picture of the pains of hell. A last chance for repentance is afforded, they refuse. Don Antonio and Don Lopez are swallowed up by the ground, but even the fate of his friends will not terrify Don John in the least. In grand *defiance*

of all the powers of heaven and hell he addresses Don Pedro's statue:

> «Here stand I firm, and all thy threats contemn.
> Thy murderer stands here, now do thy worst.»

«It thunders and lightens. Devils descend and sink with Don John, who is covered with a cloud of fire as he sinks».[1]) Jacomo had left the uncomfortable place shortly before to — speak the epilogue.

The literary merit of Shadwell's «Libertine» diminishes considerably, if we enter upon the question of its *sources*, and our esteem sinks lower still on reading in his presumptuous preface: «The character of the libertine, and consequently those of his friends, are borrowed, but all the plot, till the latter end of the fourth act, is new, and all the rest is very much varied from anything which has been done upon the subject». He probably would have done better simply to copy one of the «four French plays made upon the story»[2]); at any rate he is not entitled to claim so much originality for his play; this we are going to prove.

The model we should think the nearest for Shadwell's Don John is, of course, Molière's Dom Juan. It would not have been for the first time, nor for the last, that he imitated the prince of French comedians and his own famous contemporary, at the same time assuming the pride and self-satisfaction of an original writer or at least of an author by far superior to his models. He had done so in his «Sullen Lovers» (1668) and in the «Miser» (1671), he did so later on in «Bury fair» (1689). In fact his «Libertine» is generally numbered amongst the imitations of and plagiarisms from Molière. Mesnard[3]) confesses: «On

[1]) Lib. p. 178.
[2]) Preface to Lib. p. 87.
[3]) Mol. V, p. 64.

a d'abord envie d'y supposer une des imitations les plus incontestables du Dom Juan de Molière ». Castil-Blaze [1]) mentions « The Libertine destroyed, Comédie imitée de Don Juan par Shadwel ». Ward takes the acquaintance with Molière's « Festin » for granted and admits that Shadwell's work « appears to contain some details not in Molière ». Farinelli [2]) regrets not to have been able to read it himself [3]), he refers to Ward and Mesnard from whose opinions he comes to the conclusion that Shadwell « seems to have followed, besides Molière, also Rosimond ». On this occasion he administers a hard blow to Mahrenholtz who passed a condemnatory sentence on Shadwell's « wertlose Compilation » without having read it himself. Engel more sincerely confesses not to have had access to Shadwell's work and refers firstly to Jahn who declines any positive statement as to the « Spanish or Italian or French source » and for its literary value refers to Baker [4]), and secondly to Mahrenholtz who himself refers to Mesnard, holding Shadwell's « Libertine » not worthy of comparison with Molière's « Dom Juan ». Humbert quotes Shadwell's preface to the « Miser » from Voltaire's « Sommaire » to Molière's « Avare ». Ticknor [5]) mentions Shadwell in connection with Tirso and for intermediate links refers to Parfaict. Gaspary [6]) quotes Shadwell's preface from Mesnard [7]) who comes not very short of what we take

[1]) Mol. mus. p. 244.

[2]) G. Stor. p. 59.

[3]) The article of the Retrospective Review alluded to by Farinelli contains nothing about the « Libertine ».

[4]) Biogr. dram. V, p. 9 of this paper.

[5]) l. c. II, p. 310.

[6]) l. c., p. 58.

[7]) Grands Ecrivains, Molière V, p. 64.

to be the truth: « Qu'on lise sa tragédie du Libertin, on ne l'accusera pas d'avoir trop fidèlement traduit Dom Juan ..... Il a pris aux Espagnols, aux Italiens, à Dorimond, à Villiers, à Rosimond, qu'il nomme tous (?), autant, si non plus, qu'à Molière ». Dräger[1]) says the same: « Er hat aus allen etwas entnommen ». In this statement he seems to rely on Mesnard, certainly not on Shadwell himself, for he cannot have read the preface to the « Libertine » although he speaks of it with an air of absolute authority: « Weniger bedeutend (als Cokayne) ist Shadwell's « Libertine », 1676 aufgeführt. Wichtig ist für uns nur die Vorrede, in der er alle Don Juan-Stücke aufzählt, die vier französischen, ein spanisches und *ein* italienisches ». For Shadwell himself, at last, informs us about kindred dramas in a somewhat general way in the beginning of his preface:

« The story, from which I took the hint of this play, is famous all over Spain, Italy and France: It was first put into a Spanish play (as I have been told) the Spaniards having a tradition (which they believe) of such a vicious Spaniard as is represented in this play. From them the Italian comedians took it; and from them the French took it; and four several French plays were made upon the subject » (viz. Dorimond's, De Villier's, Molière's and Rosimond's).

The *usual indistinct and second-hand way of making statements*, in regard to this question, due in most cases to the rareness of Shadwell's works in continental libraries, justifies a close investigation into the subject.[2])

---

[1]) l. c., p. 22, 23.

[2]) By some mistake or other the tragedy is often quoted as « The Libertine destroyed ».

Is it Molière? — Is it Molière alone or in company with others? Is it Molière at all? We say: No!

Now for the proofs! — In the first place *external evidence* speaks strongly against Molière. His «Festin de Pierre» appeared on the stage of the Palais Royal on the 15th of February 1665. It was played 15 times only, and met with such lively opposition from the nobility and clergy, that after the performance of the 20th of March of the same year it was not again played in France till 1847; Th. Corneille's versification, being less offensive, had taken its place. The first print of Molière's «Dom Juan» appeared in 1682 at Amsterdam, six years after the English tragedy; for in the collection of his works edited at Amsterdam in 1675 the publishers had inserted Dorimond's «Festin de Pierre», Molière's authentic play being suppressed and forgotten. The only way to explain a direct influence of Molière upon Shadwell would be to take for granted that Shadwell happened to be at Paris just within those five weeks when Molière's piece was played. In fact there is no reason to declare this an impossibility; of Shadwell's biography we know that after some studies at the Inner Temple he travelled on the continent; and we easily may suppose him to have been in Paris at the age of 25 years. So it is possible that he saw Dom Juan acted at the Palais Royal, but it is not very probable. And he is far less likely to have seen it performed upon that piratical text of which there are some faint traces in a play which seems to have been performed in some southern province about 1669.[1])

But Shadwell might have got his plot from Mo-

[1]) Molière V, p. 47.

lière in a second-hand-way, perhaps by the same authority that informed him of the history of Don Juan in Spanish, Italian and French literatures. But then we wonder why he has not followed his model more closely, why he resembles more the predecessors and, above all, a certain successor of Molière's than Poquelin himself. — There are few or no plots and episodes common to Shadwell and Molière, which *internal evidence* could not identify in some other Don Juan-dramas previous to Shadwell. On the other hand, there are certain remarkable and most impressive scenes in Molière, but only in Molière (f. i. M. Dimanche, Don Juan's hypocrisy). And then there are features occurring in Shadwell's which we find not in Molière's but in other Don Juan dramas. So we come to the conclusion that Shadwell must have drawn from a source in which the springs of earlier French and perhaps even Italian plays were united; and this source was afforded to him in Rosimond.

Claude La Rose, sieur de Rosimond, was one of the best actors of the troupe of the « Théâtre du Marais » and Molière's successor in this capacity at the Palais-Royal. As a curious item of congeniality we note that De Tralage (quoted by the brothers Parfaict) says of him[1]): « A force de boire il était devenu excessivement gros », and that he is reputed to have died (on the 1st of November 1686) in a « cabaret »; this reminds us of Shadwell's death which was said to have been caused by an over-dose of opium. In Rosimond the mentioned parallelism of sacred and profane Don Juan-poems is so far kept up as he wrote a religious work « Les vies des saints pour tous les jours de l'année », under the nom de

[1]) Fournel l. c. pp. 315, 316.

plume of Jean-Baptiste du Mesnil ». Of the seven pieces attributed to him (besides five dubious ones) the second is « Le nouveau festin de Pierre ou l'athée foudroyé, Tragi-comédie en cinq actes ». It was performed in November 1669 on the Théâtre du Marais and printed in 1670 in three 12° editions (by P. Bienfait, G. Guignard and F. Clouzier in Paris). His « avis au lecteur » is remarkable for modesty and sincerity, and thereby it forms a strange contrast to Shadwell's preface although containing nearly the same piece of information about Don Juan:

« Lecteur, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on t'a présenté ce sujet. Les comédiens italiens l'ont apporté en France, et il a fait tant de bruit chez eux que toutes les troupes en ont voulu régaler le public. M. de Villiers l'a traité pour l'Hôtel de Bourgogne, et M. de Molière l'a fait voir depuis peu avec des beautés toutes particulières. Après une touche si considérable, tu t'étonneras que je me sois exposé à y mettre la main, mais apprends que je me connais trop pour m'être flatté d'en faire quelque chose d'excellent, et que la troupe dont j'ai l'honneur d'être, étant la seule qui ne l'a point représenté à Paris, j'ai cru qu'y joignant ces superbes ornements de théâtre qu'on voit d'ordinaire chez nous, elle pourrait profiter du bonheur qu'un sujet si fameux a toujours eu..... Fais-moi la grâce de ne pas confondre ce Festin de Pierre avec un que tu as pu voir sous le nom de M. Dorimond; nos deux noms ont assez de rapport pour t'empêcher de lire celui-ci, croyant que c'est le même; et quoique le sien soit infiniment meilleur, ne me refuse pas un quart d'heure de ton temps. Adieu. »

Already this preface explains to us how Shadwell obtained his knowledge of some former plays made

upon the story. And the Frenchman's excuse for the irregularities of his piece (« Tu t'étonneras des fautes qui sont en cet ouvrage; mais excuse une première pièce et sache qu'il est impossible de mettre celle-ci dans les règles ») shows a most suspicious resemblance to Shadwell's words in the preface (like Rosimond's just after some remarks upon French Don Juan-dramas): « I hope the readers will excuse the irregularities of the play when they consider that the extravagance of the subject forced me to it ».

In the play itself it was first of all the fact that our English Don John has two fellow-libertines (Don Antonio and Don Lopez) which struck critical minds. It is true, already five years before, in the « Miser » (certainly, and even avowedly copied from Molière's « Avare ») Shadwell had furnished his young hero with two friends (Rant and Hazard, « bullies and sharpers of the town »), Molière's piece « having too few persons and too little action for an English theatre» (preface to the « Miser »). So we might explain (and excuse!) the existence of the two gentlemen in the « Libertine » by the author's need of more persons and action, he being unable to impersonate a character such as Don Juan in a single man, without giving a broad view of his milieu. But our suspicions arise on hearing that also Rosimond has the two friends, and they are confirmed by the fact that one of them bears the name of Don Lope. — Another piece of evidence already afforded by the «dramatis personae» is the name of Leonora for one of Don Juan's victims, occurring both in Rosimond and in Shadwell, but only in these two authors. — Perhaps even the name of the murdered governor of Seville yields a reason in favour of our theory: In the course of literary tra-

dition its original type Gonzalo de Ulloa had lost his name. Speaking of the title « Festin de Pierre » Gaspary [1]) says: « Es müsste ein neues Missverständnis *in den ersten französischen Stücken* dem Comthur gerade diesen Namen (Pierre) verschafft haben ». But according to Fournel [2]) this name occurs only in Rosimond (Molière simply calls him « le Commandeur ») who tried to correct the erroneous translation: convitato = festin, by taking the appellativum « pierre » for the noun proper « Pierre », and from him Shadwell would have taken the name of Don Pedro.

A short account of Rosimond's play will show the principal features it has in common with the bulk of Don Juan-dramas, and the special congruities with the « Libertine ».

ACT I. (Sc. 1.) Leonora comes to enquire after her lover Don Juan, but in his absence his servant Carrille reveals to her his master's character as that of a professional seducer and declared atheist. She will not believe it, (Sc. 2) but is soon convinced when, hiding herself in an adjacent room, she overhears Don Juan talking to Carrille of his various crimes (the murder of his own father, of Don Pierre, and, the latest, of Don Bernard who ran to the rescue of his beloved Oriane when Don Juan had ravished her). He justifies his course of life by his natural inclinations. (Sc. 3.) Leonora can hold no longer, she rushes forth, reminds him of his oaths of love and, being rebuked in a most cynical way, bids heaven to avenge her. (Sc. 4.) Carrille ventures to reproach his master and his (Don Juan's) friends Don Felix and Don Lope who have just

[1]) l. c. p. 57.
[2]) l. c. p. 355.

come to keep him company. While Carrille is getting everything ready for his master's flight from Seville, the three worthies speak of their different methods in the pursuit of love; they force the servant to join them in their escape in spite of his various excuses.

Act II. (Sc. 1.) On their flight our heroes have been surprised by a storm and shipwrecked. We see Carrille saved and informed by Paquette, an innkeeper's daughter, that already three gentlemen who had escaped the sea-storm, are staying at her father's house. (Sc. 2.) Father Ormin warns his two daughters Paquette and Thomasse against his new guests and tells his guests that each of his daughters is to marry a young man that he has destined for her, in spite of the girls' remonstrances. (Sc. 3.) Don Juan who has already taken a fancy to Paquette, meets Thomasse, wins her by his flatteries, his promise of marriage, and oaths of love.[1]) (Sc. 4.) Paquette joining the group the two girls turn jealous of each other, Don Juan keeps them aloof assuring each that she is his beloved one and cleverly evading any open declaration. (Sc. 5.) While he leaves them for a moment Carrille warns the girls against his master, but in vain. (Sc. 6.) Meanwhile Don Félix has found an old sweetheart of his captive in a temple and asks Don Juan for his counsel and assistance in winning her. (Sc. 7.) According to his advice the temple is set on fire and (Sc. 8) Don Félix rescues his dear Dorinde. (Sc. 9.) Carrille who has tried to profit by the general confusion in order to fly, meets his master again and is forced to follow him.

---

[1]) Fournel's note (p. 338): «dans Tirso de Molina Don Juan séduit aussi la fille du pêcheur qui l'a arraché à la mort . . . .» is erroneous.

ACT III. (Sc. 1.) Don Juan and his man, the latter ridiculed for his pretended valour (Sc. 2) are interrupted by Paquette and Thomasse each claiming Don Juan as her husband. He quiets them by promising a sum of money which offer they accept in spite of Carrille's ironical remarks (Sc. 3) for which Don Juan offers to punish him. (Sc. 4.) Unfavourable news of the libertine going abroad, his friends find it advisable to shift again and to accept the proposal of Don Gaspard, a pious relation of Don Juan's, who offers them shelter and tries to convince our atheist of the existence of gods, (Sc. 5) but Don Juan declines every spiritual or practical assistance and (Sc. 6) repels « Prévost and Archers » who come in search of him. (Sc. 7.) While Don Juan reproaches his valet for his cowardice they pass a tomb from the inscription of which they gain the pleasant intelligence that on the same spot the murdered body of Don Pierre is waiting to be avenged. The statue is invited to supper, first on Don Juan's order by Carrille, then by the gentleman himself, and it nods acceptance.

ACT IV. (Sc. 1.) While Carrille is preparing supper, Don Juan tells his friends the strange tale of the statue's answer (Sc. 2) and talks with them again on love-pursuits in general. (Sc. 3.) During supper the servant amuses his superiors by his greediness. But to his utter amazement and fright Don Pierre's ghost appears and, (Sc. 4) though kindly invited to take part in the repast, declines the offer and calls the three sinners to repentance. But their natural philosophy is proof against his warnings. Don Félix and Don Lope being threatened even draw their swords, but are suddenly swallowed up by the ground. Yet even the fate of his friends cannot shake the

courage of Don Juan and he accepts the ghost's invitation to a supper at his tomb, in spite of Carrille who in his fear and with his many excuses from taking further part in the repast, forms a comical contrast to his master.

ACT V. (Sc. 1.) Don Juan has interrupted a rural wedding-feast by running away with the bride Amarille. Her father Thomas and her cowardly bridegroom Rollin (Sc. 2) catch Carrille instead of his master, (Sc. 3) but he is freed by Don Juan's intervention. (Sc. 4.) Our hero meets Amarille who, finding herself seduced and forsaken, reproaches him, but is simply laughed at. (Sc. 5.) After a long discourse between master and servant on the former's way of living, on honour and reputation, and on the plan of stealing, the stout atheist goes to the ghostly supper and, (Sc. 6) in spite of the voices of his friends and (Sc. 7) the ghost's long warnings and invitations to repent, he defies every moral insinuation and is destroyed amid thunder and lightning. Carrille is sorry for the loss of his wages and pronounces the moral.

The account shows that Rosimond gives the plots and even certain episodical scenes common to nearly all Don Juan-dramas:

Molière (following Dorimond and de Villiers) represents only one lady forsaken by Don Juan: Elvire (Amarille); his earliest predecessors and his successors generally have two such unfortunate creatures:

TIRSO: Isabella and Anna,
«CONVITATO»[1]): Isabella and Anna,
ROSIMOND: Leonora and Oriane (only mentioned),

[1]) The play generally attributed to Cicognini, by Dräger to Giliberti.

SHADWELL: Leonora and Maria,
DA PONTE: Elvire and Anna.

These adventures are followed by or intermixed with more or less successful attempts on one or two country-girls whose acquaintance he partly makes by an accident on sea and whose particular charm in most cases is their being about to be married, so in

TIRSO: Tisbea and Aminta,
« CONVITATO »: Rosalba and Brunetta,
DORIMOND: Amaranthe and « la mariée »,
DE VILLIERS: Belinde and Oriane,
MOLIÈRE: Mathurine and Charlotte,
ROSIMOND: Thomasse and Paquette,
SHADWELL: Clara and Flavia,
DA PONTE: Zerlina.

As in literature nearly every hero has a servant, partly to contrast with, partly to reflect his master's character, so our Don Juan has a valet, a precursor of Figaro, typical not only for his superior, but also for the author of the particular Don Juan-play, for his country and time:

TIRSO: Catalinon,
« CONVITATO »: Passarino,
COMMEDIA DELL'ARTE: Arlechino,
DORIMOND: Briguelle,
DE VILLIERS: Philippin,
MOLIÈRE: Sganarelle,
ROSIMOND: Carrille,
SHADWELL: Jacomo,
DA PONTE: Leporello.

After all, Don Juan happens to pass the tomb of a high official whom he had killed in an attempt on his daughter, that is: in

TIRSO: Don Gonzalo de Ulloa, comendador, de Sevilla,
«CONVITATO»: Comendatore d'Oliola de Seviglia,
DORIMOND: Le commandeur,
DE VILLIERS: » »
MOLIÈRE: » »
ROSIMOND: Don Pierre, commandeur de Séville,
SHADWELL: Don Pedro, governor of Seville,
DA PONTE: Gouverneur (einer spanischen Stadt).

Don Juan invites the statue of the murdered enemy to supper, the ghost accepts the invitation and invites Don Juan in return; he accepts and is destroyed on the occasion; these three scenes naturally form the end of nearly all Don Juan-dramas (da Ponte has drawn together supper and destruction into one scene, and Goldoni has left away the miraculous part altogether).

But the account given above contains features enough to show, besides the persons of the two friends and the names of some characters, the congruity of Rosimond's and Shadwell's plays in points in which they differ from any other Don Juan-piece: Leonora is convinced of her lover's inconstancy by the cheap dramatic expedient of overhearing his conversation with the servant, herself hidden in an adjacent room. The valet is forced to fly with his master in spite of the same comical excuses. The sacrilegeous assault on the temple in favour of Don Felix' love to Dorinde corresponds exactly with Shadwell's episode of the nunnery. And in the confusion arising out of this enterprise the valet unsuccessfully tries to escape from his patron. Once he is even caught and is about to suffer for his master's misdeeds, but is set free by him. In the meeting of Don Juan and Leonora the former advises his late sweetheart to use the same

variety in love as he, with a cynicism with which we should easily credit Shadwell, but which we find even in Rosimond. Carrille-Jacomo escapes the rage of the ocean on a piece of mast for which he feels himself deeply indebted. He is in constant fear of being hanged; he amuses by his pretension to valour and the proofs he gives of cowardice. The poor sisters Thomasse—Clara and Paquette—Flavia are forced to marry unbeloved men. A negative proof is f. i. the fact that in most former Don Juan plays, Molière's included, the hero changes clothes with the valet, an element entirely wanting in Rosimond and Shadwell.

On going more deeply into the conception of the characters we find Shadwell's libertine a true brother to Rosimond's in his atheism, while the Don Juans before Molière's in reality were no atheists, but only very thoughtless and superficial Christians. Tirso's Burlador, as the true Spaniard of his time, seeing matters going wrong, even calls for a confessor and dies a repenting sinner. Molière was the first to make Don Juan a real atheist, and Rosimond copied him in this sense, but the difference between their plays is, that Rosimond's hero is much more of a philosopher than Molière's, though we cannot see in the latter's only a «pauvre logicien» as Fournel[1]) calls him. Removing the whole play into heathen times La Rose profited by his master's disagreeable experience and so avoided the opposition which the author of «Tartuffe» and «Dom Juan» had met with. Shadwell had no need of this anachronistic disguise, so he showed Don John a downright villainous unbeliever amongst godly Christians, but laid the same stress on philosophical foundation as Rosimond. It was not a very

[1]) l. c. p. 320.

happy idea of the latter to make Don Juan a thief; Shadwell, of course, followed him also in this point of doubtful heroism.

There is, at last, a resemblance in the technical side of the two plays in question, both excelling by the « superbes ornements de théâtre » which were the boast of the Théâtre du Marais and of the English stage and formed a remarkable contrast to Molière's simplicity in scenery and other externals.

These substantial *congruities* are seconded by a series of even *textual* ones. It is true, there are not only certain scenes, especially of the statue-part (where even Shadwell resigns his mask of originality), but also certain words running through the long file of Don Juan-dramas. F. i. the inscription on the statue runs thus

in TIRSO (III. 8): Aquí aguarda del Señor
El mas leal caballero
La venganza de un traidor;

in the « CONVITATO » (III):
Di chi a torto mi trasse a morte ria
Dal ciel qui attendo la vendetta mia;

in ROSIMOND (Molière does not mention the epitaphe) (III. 7): Dom Pierre par la main d'un traître
Dans Séville a reçu la mort . . . .
. . . . Dom Juan a commis ce forfait odieux. . . .

in SHADWELL (IV. 3, p. 161): Here lies Don Pedro, Governor of Sevil, barbarously murdered by that impious villain Don John, 'gainst whom his innocent blood cries still for vengeance.

in DA PONTE (II. 3): Die Rache erwartet hier meinen Mörder.

Even in less important and less impressive scenes we may trace some words literally transmitted from play to play, from one language into the other, f. i. Don Juan after his shipwreck swears in a momentary flirtation:

TIRSO (I. 13): Juro, ojos bellos
Que mirando me matais
De ser vuestro esposo.
Tisbea: Advierte, mi bien, que hay Dios, y que hay muerte.

« CONVITATO » (I): Se io no gli do la mano di sposo, poss'io esser ammàzzato da un uomo, ma che sia di pietra.

ROSIMOND (II. 3): Ma belle, je jure . . . .
Càrrille: Mon maître, ne jurez pas de peur d'être parjure.

SHADWELL (III. 5, p. 142): If all the oaths under the sun can convince you, Madam, I swear . . . .
Jacomo: O Sir, Sir, have a care of swearing; for fear you should, once in your life, be forsworn.

Another specimen: the valet after the shipwreck:

TIRSO (I. 9): ¡Válgame la Cananea
Y qué salado está el mar! . . .
¿Donde Dios juntó tanta agua,
No juntara tanto vino?

COMMEDIA DELL'ARTE (II., in translation):
Du vin, du vin, du vin, assez d'eau comme cela.

ROSIMOND (II. 1):
Je suis résolu, pour me remettre enfin
Ayant bu de l'eau, de boire bien du vin.

SHADWELL (III, 4, p. 136): Where may a man light on a glass of wine? I would gladly have an antidote to my poison.

But we find in Shadwell passages whose original source is in Molière only, but as they all occur also in Rosimond, there is no need to assume any direct connection between Poquelin and the English writer. And in most cases the resemblance between Rosimond and Shadwell is stronger than that between Rosimond and Molière or between Molière and Shadwell. At last there are literal congruities which we find exclusively in Claude and Thomas. In the quotations given below the examples drawn from Molière, if there are such at all, have been detached from their context, while those from Rosimond and Shadwell occur in the same order of thought.

The following is from the scene between Don Juan's valet and one of the forsaken ladies (or, at least with her servant, so in Molière):

(MOLIÈRE (I. 1), *Gusman:* Les saints noeuds du mariage le tiennent engagé.)
ROSIMOND (I. 1), *Leonora:* L'ingrat me promettait qu'il serait mon époux.
SHADWELL (I. 2, p. 99), *Leonora:* He promised he would marry me.

(MOLIÈRE, *Sganarelle:* . . . C'est un épouseur à toutes mains.)
ROSIMOND, *Carrillon:* Mon maître épouserait, je crois, toute la terre.
SHADWELL, *Jacomo:* If we were to live here one month longer, he would marry half the town.

(MOLIÈRE, *Sganarelle:* Suffit qu'il faut que le courroux du ciel l'accable quelque jour.)
ROSIMOND, *Leonora:* Mais quoi, ne craint-il pas les éclats du tonnerre?
SHADWELL, *Leonora:* Does he not fear a thunderbolt from heaven?

ROSIMOND, *Carrillon:* Madame, il n'admet point de dieux que son caprice.
SHADWELL, *Jacomo:* He owns no deity but his voluptuous appetite.

In the meeting between Don Juan and the lady instantly in question (Elvire—Leonora), a scene common to Molière, Rosimond, and Shadwell, we may compare:

(MOLIÈRE (I. 3), *Elvire:* Le même ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie.)
ROSIMOND (I. 3), *Leonora:* Va, suis l'emportement de ton âme infidèle. Les dieux embrasseront cette juste querelle.
SHADWELL (II. 2), *Leonora:* Heaven, sure, will punish this vile treachery.

(MOLIÈRE, *Don Juan:* Sganarelle! Le Ciel! —
Sganarelle: Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela.)
ROSIMOND, *Don Juan:* Ne les règlez point [les dieux] suivant votre intérêt. Laissez-les, s'il en est, agir comme il leur plaît.
SHADWELL, *Don John:* Do you then leave it to heaven and trouble yourself no further about it.

The following is a specimen of literal transmission of philosophical passages:

ROSIMOND (III. 4):

Songez que la nature est tout ce qui nous mène;
Que malgré la raison son pouvoir nous entraîne;
...Que l'on ne doit souffrir rien que ses sens pour guides,
Qu'il les faut assouvir jusqu' aux moindres désirs
Et n'avoir point d'égards qu'à ses propres plaisirs.

SHADWELL (I. 1, p. 94):

Nature gave us our senses which we please;
Nor does our reason war against the sense.
By nature's order sense should guide our reason.
In spite of thee [conscience] we 'll surfeit in delights
And never think ought can be ill that's pleasant.

How closely Shadwell sometimes followed his model in a most insignificant allusion we see in the following comparison. Don Juan has revealed his stratagem against the temple or the nunnery:

ROSIMOND (II. 6), *Don Juan:*

Dans Ephèse un grand cœur fit la même action,
Et j'avais de tout temps pareille ambition;
Il s'immortalisa par ce trait de courage . . . .

SHADWELL (V. 1, p. 168):

Jacomo: What became of that brave fellow who fired the temple at Ephesus? . . . .

Don Antonio: We are his rivals, fool; and who would not suffer for so brave an action?

A comparison of the passages portraying the supper-scene shows the substantial congruity of all Don Juan-plays and, at the same time, the textual accordance of Rosimond and Shadwell.

TIRSO (III. 11), *Don Juan:* Cena habrá para los dos....
Ya puesta la mesa está. Siéntate.
The statue takes practically part in the supper.

« CONVITATO » (III), *Statua:* Non ha bisogno di cibi terreni chi è fuori di vita mortale.

MOLIÈRE (IV. 12), *Don Juan:* Une chaise et un couvert. Vite donc! (Don Juan et la statue se mettent à table) . . .

Statue: C'est assez.

ROSIMOND (IV. 4),

Don Juan: Tu viens à temps pour faire bonne chère,
Et si tu veux manger tu peux te satisfaire.
Goûte de ce morceau. Quoi! tu ne manges pas?

L'Ombre: Je viens point ici pour faire un repas.
. . . . . Les Dieux, justes censeurs de chaque créature
M'ont permis d'animer cette roide figure,
Et je viens par leur ordre, apprendre ici de toi
Si tu veux persister dans ton manque de foi.

SHADWELL (IV. 4, p. 164),

Don John: Here's excellent meat; taste of this ragoust. [The ragoust is mentioned in Rosimond p. 361 when Carrille prepares supper.] If you had had a body of flesh, I would have given you « cher entire » — but women care not for marble. ... Come, eat.

Ghost: I come not here to take repast with you;
Heaven has permitted me to animate
This marble body and I come to warn
You of that vengeance is in store for you,
If you amend not your pernicious lives.

DA PONTE (II. 1),

Don Juan: Leporello! Frisch, Gedecke! Die Minute!
Gouverneur: Bleib, ich befehl's.
Wen erlabend die Himmlischen nähren,
Kann der irdischen Nahrung entbehren.

One example may be given where, against our stated rule, Rosimond and Molière correspond exactly in the dramatic situation, but where Shadwell uses the same really comical « clou », only under somewhat different circumstances. In his mass-meeting of victims our English libertine employs the same evasive answer to their claims as Molière's Don Juan had used to Mathurine and Charlotte, and Rosimond's to Paquette and Thomasse.

MOLIÈRE (II. 5):

Vous soutenez également toutes deux que je vous ai promis de vous prendre pour femmes. Est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qui en est, sans qu'il soit nécessaire que je m'explique davantage? . . . . On verra, quand je me marierai, laquelle des deux a mon cœur [— and he assures either that she is the happy one].

ROSIMOND (II. 4):

Pour mettre d'accord chacune à votre attente,
Je veux épouser celle à qui je l'ai promis.

SHADWELL (II. 3, p. 116):

Well, ladies, know then, I am married to one in this company, and to-morrow morning if you will repair to this place, I will declare my marriage which now, for some secret reasons, I am obliged to conceal. — (Aside:) Now will each strumpet think 'tis her I mean.

So far it appears to be sure that *Shadwell followed Rosimond* and that *he knew Molière only as far as he is contained in Rosimond.* But we go farther and say that *he had no other literary source at all than Rosimond.* For the bulk of resemblances between Shadwell's play and the Don Juan-tradition Rosimond suffices for explanation, and there are only a few minor episodes and dramatic expedients in Shadwell on one hand and in Spanish, Italian or French plays on the other, which are not in Rosimond. This fact, it is true, might make us believe that the English dramatist used other sources besides Rosimond. There is, first of all, the figure of the hermit corresponding in some measure with Molière's famous « scène du pauvre » and with the pious pilgrim in former plays. There is, besides, the lady's letter which by mistake falls into Don Juan's hands and enables him to take her lover's place in Maria's (Anna's in Tirso) bedroom. Shadwell's Don John disarms the avenging angel Maria in her disguise, Dorimond's Don Juan, himself disguised, disarms Don Philippe who follows him to avenge Amarille. In the Spanish drama as well as in the English tragedy the hero returns the kind reception which he met with after his accident on sea by fleeing with his servant on his host's own horses, besides breaking the peace of his family by seductive attempts on the daughters of the house. Generally, as in Dorimond and Mozart, the servant is on the look-out while his master is engaged in a particular adventure; Shadwell employs him in this capacity in the attack on the nunnery leaving him behind as « Centinel » (the misprints or miswritings of foreign words are remarkably numerous). Jacomo frightens away the shepherds, as Briguelle had done with the

« archers et prévost ». The Commedia dell'arte already had suppressed the figure of Don Juan's father, but he had appeared in Tirso warning his son of heaven's punishment, and Molière laid on Don Louis' lips the words which shocked the nobility of Versailles: « La naissance n'est rien où la vertu n'est pas ». With Rosimond this character is partly retained in Don Gaspard. Shadwell's Don John has already killed his father, who therefore has to appear as a ghost. Another, very striking feature is, that in Rosimond, the fates of Leonora and Oriane being once settled, these girls appear no more, while in most other plays, f. i. in Tirso, Molière, Shadwell, Mozart, one or both follow him either for revenge or from love. — Mesnard claims the famous « scène du pauvre » as Molière's genuine invention. Certainly no poet either before or after Poquelin has made so much out of this incident, insignificant as it is by itself, as the great French comedian — and nobody knew it better than he himself, the scene being the very point of attack for the clergy — but the meeting with a pious pilgrim had become a traditional episode of the play; Shadwell, as usual, made it a disgusting show of brutish sensuality (scene with the hermit, p. 131).

Now, is it probable that Shadwell struck on all these incidents which he could not find in Rosimond, quite independently of other Don Juan-dramas which contain them? In some cases this may be possible and Rosimond's words in I. 2 (Don Juan tells Carrille how he managed to enjoy Oriane): « J'avais su m'introduire en son appartement » might without great difficulty suggest such means as a misplaced letter and the lover's disguise. But the whole scene resembles so strongly a corresponding one in Tirso that

chiefly this episode may have led to the belief that Shadwell copied from other sources besides Rosimond. Perhaps this and the rest of the noted problems may be solved, if we attribute Shadwell's information of these incidents to the same «*worthy gentleman*» alluded to in the preface, who many years before, had seen the play acted in Italy and perhaps even in Paris where also a Spanish troupe (de Prado) used to play from 1659—1672.[1])

In considering some arguments which speak strongly against a closer study by our English poet of the sources of his play, it is by means of that «worthy gentleman» from Italy that we are induced to explain Shadwell's congruities with other sources than Rosimond. In the preface he boasts that this tragedy was written in 23 days («the playhouse having great occasion for a play»). This certainly does not speak in favour of a sound study of the subject. It is true, he might have studied it before, but we cannot expect him to have taken the trouble to read, besides Rosimond, also Tirso, Giliberti, Dorimond, de Villiers and Molière. This would seem very strange indeed in a man who explains the numerous English imitations of French plays in the following way[2]): «'Tis not barrenness of wit or invention that makes us borrow from the French, but laziness».

Yet, after all, the «Libertine» is far from being a mere translation of the «Nouveau festin de Pierre». There are *differences* between the two works, differences in form and in substance; but most of them are typical

---

[1]) Cokayne's «Ovid» is not within our reach, but the hero being an entirely different person and Shadwell referring to foreign plays exclusively, we may leave it out of the question.

[2]) Preface to the «Miser».

of the two poets and of their countries. What English playwrights missed in their French models was «action» and we may sum up the differences to the following result: *Shadwell has suppressed the reflective part and increased the action of Rosimond's play.* The best example of the latter process is Don Juan's adventure with Oriane-Maria which in Rosimond's version the hero only relates to Carrille while in Shadwell it fills two very lively scenes and causes the removal of the interview of Don Juan and Leonora with its prelude into the second act. Even then the story is not yet finished, but, as in former plays, it is extended together with the Leonora-plot as far as the third and fourth act, where Maria exercises a decisive influence over Don Juan's proceedings by marring his plans against Clara and Flavia. The parallel course of these two actions, especially that interesting contrast of motives, must be of Shadwell's own invention; it is rather cleverly drawn out and forms one of the few original elements of the tragedy.

On this occassion we observe another difference: While in Rosimond's play the various plots form a loosely bound chain of events, the action in Shadwell's is more intricate and therefore more interesting. The officer and guards who pursue Don John in V. 2 correspond with the traditional « prévost and archers », but we know that they come upon the call of the shepherds to avenge the seduced shepherdesses, while in Rosimond we do not see well what they come for. Paquette and Thomasse are for ever silenced by the promise of a sum of money, while Clara and Flavia turn up again in the last scene but one, a surprise for the spectator, and a pleasant one for Don John. And the imposing assembly of the ghosts of his victims

at the end of the drama, where all the strings of the various actions run together, is from a merely dramatic standpoint, a very clever « coup de théâtre », even if not quite original — may we think of Shakespeare's Richard III.?

The number of horrors in the ante-cedents is considerably augmented. While in Molière we hear of Don Juan's unfortunate adventure on sea and his escape from the lips of Pierrot, Rosimond represents at least the rescue of Carrille, but Shadwell goes farther still and shows us first the whole company on shipboard in a terrible storm (a scene whose merit of originality perhaps diminishes if we think of Shakespeare's « Tempest » I. 1), then the recovery of Don Juan and his friends, later on of Jacomo, and in the meantime we hear how the hermit helped to save Leonora and Maria.

Rosimond's plot of Amarille, the seduced rural bride, was only modified or so-to-say generalized into the adventure with the shepherds and nymphs, with which it has many features in common.

On the other hand Shadwell entirely dropped the figure of Don Gaspard who in fact has nothing to do with the action (Shadwell only took up his offer of shelter and incorporated it in the tenant's servant. p. 169) and serves merely as a contrast to Don Juan's atheism. Perhaps the English dramatist imitated him partly in his hermit, but if he left this altogether indistinct person with his rather tiring moral sermons quite out of the way, he did well. At any rate the ghost of Don John's father served his purpose better. Perhaps it was for the same reason, i. e. to avoid long reflections and philosophical discources that Shadwell renounced Rosimond's idea of characterizing Don Juan's

friends separately. For the supper-party scene which fills Rosimond's fourth act, Shadwell left away that long introductory conversation about different courses and methods in love-pursuits. Rosimond wearies the spectator and reader by his philosophy, while Shadwell manages to mark out Don John as a philosophical hero more by occasional hints, at least he does so towards the end of his tragedy.

So far we might compliment Shadwell for his variations from his model. In technique his work appears to be superior to Rosimond's. There are some other, more arbitrary or occasional differences in the construction of the two literary buildings:

The opening-scene is Shadwell's own (handy-) work, but we cannot admire him for it, a true poet would have developed his characters without such a formal introduction and such obtrusive characterisation. In the « Miser » the first scene (one of those few which Crull may call « original » ones) has the same purpose, viz. to acquaint us with the hero Theodore and his couple of friends, a creation of Shadwell's own, while Molière enters in medias res. — Don Juan's interview with Leonora is interrupted by the entrance of six women, but this is only an intermezzo and the action continues afterwards as in Rosimond by the entrance of the two worthy friends. — The inn-keeper Ormin has become a country-gentleman Don Francisco. Putting the enforced betrothal of his daughters into the past the author wins time for his — as he will think — interesting ethnological excursion to Spain. — The adventure with the nunnery is removed into the last act. — In the statue-part the greatest but unimportant difference is that in Rosimond's play Don Félix and Don Lope are not present when Don Juan invites the mo-

nument, so he must explain the matter to them and loses the time of nearly a whole scene over it. With Shadwell they survive the first supper and are destroyed a few moments before Don John himself; so they have no time to warn him by their mysterious voices. Shadwell's last scene surpasses all its rivals in the splendour of its supernatural apparitions and the grandeur of heaven's revenge.

In the relation of the characters to each other the only difference of importance is that between Don Juan and his friends. Rosimond makes them his superiors, his evil spirits who misled him to that wicked way of living. In this way Don Juan loses our interest not only by its being divided between three individuals, but because the « tragical guilt » is taken off the shoulders of the hero who therefore is less interesting [1]). Shadwell — whether consciously or not we do not venture to decide — amended the latter fault by inverting the mutual dependency of the three worthies, by making Don Antonio and Don Lopez pupils and admirers of Don John. — Carrille seems to occupy a higher place in his master's household than Jacomo and is treated more civilly by Don Juan, but in exactly the same ironical way by Don Felix and Don Lopez.

There is another set of dramatic expedients which we find nowhere but in Shadwell's drama [2]), but for which we cannot credit Shadwell, as they are very *common attractions of the English stage* of the time: those lyrical insertions (by the bye, of very little lyrical value) as the two serenades (pp. 103, 104), Don Juan's

[1]) Fournel l. c. p. 319.

[2]) Beljame p. 37, note 2. Also the following examples are taken from Beljame.

p. 117) and Clara's songs (p. 139), the chorus of shepherds and nymphs (p. 156), are only specimens of the artistic taste of that literary period which could affix «a Grand Masque danced before Cæsar and Cleopatra» to a translation of Corneille's «Pompée», the period which enjoyed Shakespeare's «Macbeth» arranged as an opera (by D'Avenant) and «Romeo and Juliet» as a comedy. The musical tragedy gave birth to the English dramatic opera. — Shadwell himself only two years before had written his «Psyche» which looks rather more like a libretto than an independent tragedy (the scenery alone cost £ 800). — Dryden and D'Avenant had arranged a ballet danced by a chorus of demons some years before Shadwell, in the «Tempest».

In no former Don Juan-play do we find a girl disguised «in man's habits» as Maria in the «Libertine». But also for this stroke of genius we are not indebted to Shadwell exclusively. Charles II. had introduced the pleasant institution of «women-actors» (the word «actress» not yet being formed) in his blessed island, and the latest «clou» in the seventies was not only to bring women on to the stage, but to put them into man's attire. In this disguise Maria flattered the most «refined» taste of the spectators, like «Little Miss Ariell» whom Mrs. Aphra Behn made pronounce an epilogue of very doubtful morality.

At last there may be some features really «very much varied from anything which has been done upon the subject». One of these «*original*» traits may be, that in Shadwell Don Pedro was killed for the sake of his sisters, and that likewise Maria's brother is murdered in his attempt to save or avenge his sister's honour, while generally it is the father who falls on

the occasion. — (Maria denotes her enemy in a somewhat roundabout way to Don Francisco [whom we suppose far away from Seville] as: «This is the villain who killed the lover of Antonio's sister» (p. 152). It is doubtful whether Don Francisco understood whom she meant.)

In Shadwell's really «original» parts we find some considerable mistakes and confusions, besides several incidents for which we see no reason, turns of the action which we cannot account for, improbabilities for which we can hardly afford poetical licence. Maria's raging fury before Don Francisco does not look very convincing; we should rather think her mad as Don John insinuates. After the shipwreck we suppose our friends far away from Seville, at any rate they must be out of town. But then, how can Don Antonio say of Maria (p. 153) «A foolish impostor! We ne'er saw Seville till last night» to Don Francisco? As to the question of dramatic localisation it is very strange, besides, that after their flight from Seville and from Don Francisco's they go back to the former place so near as to light on Don Pedro's tomb. When Don John wishes to get married to Clara he assures her that he has a priest in his company ready for the occasion. In any other place this would offer no difficulty at all, priests being to be had at any time, place, and cost for such purposes under the later Stuarts and in the drama of their time. But in this peculiar case we do not see how Don John managed to be married with a priest's sanction to Clara and Flavia the first night he spent in the solitary country-house. Suspicion might fall on one of his friends who would have counterfeited the reverend gentleman, but neither of them seems to know ought of it next morning.

Clara and Flavia are simply ridiculous in their plans of revenge: «Now we'll have your lives!» (p. 172) — Two probationers against three gallants! — The song of the shepherds suffers from the general unreality of pastoral poetry. How do those «innocent» shepherds know of «the filthy steams(!) from their [the townpeople's] excess of meat, and cloudy vapours raised from dangerous wine» (p. 157). And after hearing the song (p. 158):

> Nymphs and shepherds, come away;
> In these groves let's sport and play,
> Where each day is a holiday,
> Sacred to ease and happy love,
> To dancing, music, poetry ....

those unlucky townpeople might have asked: «Have these shepherds nothing else to do?»

On their way to supper, what have our friends to do in the church? The inscription on the statue is of unreasonable fierceness. The statue is too talkative, while in Molière the stone-monument speaks with the solemn reserve becoming such a ghostly apparition. But in the last scene we feel distinctly that the play — was written in 23 days: In IV. 1 (p. 151) Don John had recognised Maria in spite of her disguise, and yet in V. 3 (p. 175) he calls her «the young hot-headed fool we killed at Francisco's». She seems to haunt the place in the unwomanly attire she was killed in, but even if she could not afford a new dress for the solemn occasion we cannot conceive why he did not recognise her again.

Though the material differences be small, the two plays in question make quite a different impression on the reader, though perhaps less on the spectator. It is because of that process of *grossification* (if the

word be allowed) by which the French play was changed into a suitable English one and which secured its success. Some examples drawn from a «statistical table of horrors» set up during the reading of the «Libertine» have already been given (p. 9), some more may follow. Shadwell is not satisfied with the two ladies who appear in the first act, the one already seduced, the other ravished in its course, with the double Clara-Flavia plot and with the pastoral adventure, but he throws in that half dozen of «women, all wives to Don John» who happen to call on him all at once, while fifteen more are waiting without as Jacomo informs us. He has not even taken the trouble to name them, but calls them simply by their number, f. i. (p. 119)

Don Lopez: Yes, I assure you, we must ravish.
4th woman: No, monster, I'll prevent you.
(Stabs herself.)

Carrille says of his master (I. 1):

Tout pour son appétit est d'un égal usage,
Il met impunément belle ou laide au pillage.

Of course, also Don John is hot upon any female being «ugly or handsome, old or young» (p. 99), but to prove this want of refinement, he sends his servant into the street with the order: «Force in the next woman you meet»; this being an ugly old woman he addresses her: «Come on, Beldam, thy face shall not protect thee» (p. 121). — Don Felix only wants to win his dear Dorinde out of the temple; Shadwell arranges a wild orgy on the occasion with half a dozen nuns involved in the «stratagem». He indulges in occasional lights thrown on Don John's doings, f. i. «I committed a rape upon my father's monument last

night» (p. 110). He becomes most disgusting in IV. 2 (p. 161) where the shepherds are about to castrate poor Jacomo. The «gentleman's» favourite adresses to his servant are «I'll cut your throat, your ears, your nose, I'll saw your wind-pipe, I'll rip you from the navel to the chin». — Tirso and Dorimond can do with one murder, that of the father of one of Don Juan's victims; de Villiers, less delicate, causes also her lover to be killed; Molière only hints at the murder of the «commandeur» which is said to have been committed six months before the time when the play begins, so he has no blood flowing on the stage. Also Rosimond and Shadwell remove the death of Don Pedro backwards, then they add to it the murder of Don John's father. But in the attempt on Oriane (who seems to be another commander's daughter) only her lover Bernard is said to have been killed, while our English Don John runs down, before our eyes, Maria's lover Octavio and her brother Antonio. So the plot of the avenger killed is repeated and Molière's tasteful removal of the bloody scene compensated. Then Leonora, Maria, and Don Francisco, besides several servants, guards, and shepherds meet their deaths from his hand.

This wholesale-murder and rape, together with the dreadful supper at church drawn out into any possible length, form a striking contrast to the elegant French play of the greatest of comedians [1]) and excel by far anything done upon the subject before or after.

[1]) If we sometimes refer for comparison to Molière, it is, of course, not for any direct literary connection, but only for esthetical valuation.

III.

Characters, Plots, and Episodes and their Valuation.

Having marked this principal feature viz. the grossness, of Shadwell's work, the one feature that distinguishes it from any other period of English or foreign literature, the one that makes the first reading of works of this epoch so repugnant, we go on to consider the several characters and plots and begin with *Don John.*

Tirso's Burlador is the true Spaniard of his epoch, even if we cannot see in him the « splendid satire » on social life and manners of the poet's country and time which he has been considered to be. Molière's Dom Juan is the elegant courtier of Versailles under Louis XIV. with his three talents: « perdre des femmes, tenir l'épée ferme, ne pas payer ses dettes ».[1]) And Shadwell's « Libertine » is the common « scowrer » (as the technical term went) of London under Charles II., whose chief occupation is to drink, to whore, to beat constables etc., or as Don John expresses it in a more poetical and philosophical way (I, 1, p. 93):

[1]) Molière. Ed. des Grands Ecrivains V, p. 32.

Thus far without a bound we have enjoyed
Our prosperous pleasures, which dull fools call sins;
Laughed at old feeble judges and weak laws;
And at the fond fantastick think called conscience,
Which serves for nothing but to make men cowards;
An idle fear of future misery;
And is yet worse than all that we can fear.

Don Antonio and Don Lopez echo his philosophical opinions dwelling on the inconvenience of conscience in a way to let us know that they and their master have studied Shakespeare well enough:

Hamlet: Thus conscience does make cowards
of us all. [1])

Shadwell, like Rosimond, endeavours to represent his hero as a *philosophical* libertine and makes him justify his wickedness by a lot of should-be scientific explanations, sputtering out psychological terms as «sense, reason, mind, object, will, understanding» &c. in such a way as to raise our suspicions as to his own understanding. At any rate his philosophy culminates in the maxim: «Nought can be ill that's pleasant» (p. 94), and the thought «If we be bad, 'tis nature's fault that made us so» (p. 132) excuses every extravagance of the passions alluded to in his words (p. 195):

Youth is a fruit that can but once be gathered
And I'll enjoy it to the full.

It is the fashionable moral of the day which Rochester expressed as follows: «Our sphere of action is life's happiness, and he who thinks beyond thinks like an ass». [2]) But already Don John's continental brethren had excused their wickedness by natural inclinations

[1]) By the bye also the expression «most foul unnatural murder» reminds us literally of Shakespeare (Hamlet).

[2]) Rochester, Satire against man (quoted by Beljame).

and the passions of youth. Even before his « salto mortale »[1]) he sticks to his sophistical justification: being called to repent he answers: « Couldst thou bestow another heart on me, I might, but with this heart I have, I cannot ».

By his philosophy he is not only a stout *atheist* who braves heaven and hell in their most dreadful elements, but he expresses his deep contempt for religion and church by deeds that would shock the freest of freethinkers. A crime committed in church seems to have a charm of its own, and there appears to be a particular flavour in gallant enterprises upon nunneries, to say nothing of other kinds of sacrilege such as robbing the church of her plate. He has a particular grudge against priests and hypocrites with their « private delicous sins » (p. 94). Jacomo's warnings of hell's punishment he calls « Idle tales, found out by priests to keep the rabble in awe » (p. 110). When asking the hermit to provide for a strumpet he adds: « I know you Zealots have enough of 'em ». (p. 131.)

If Shadwell wanted to show whither natural philosophy and atheism practically lead, he has done more than enough, in fact by far too much, to convince us. He tried to represent Don John as an elegant *cavalier*, some sparks of Molière's profligate but truly « chevaleresque » hero being blown across the « Swamp » (le théâtre du Marais) and the Channel. But there are only faint traces of that knight who without a moment's hesitation ran to the rescue of an unknown gentleman (Don Carlos) against a majority of robbers. The Libertine certainly shows some marks of knightly breeding, f. i. in sparing Maria's life (p. 124). Our

[1]) Farinelli l. c.

butcherly Don John is, at the same time, a brilliant poet; his serenade to Maria:

« Thou joy of all hearts and delight of all eyes » (p. 103) is not only a pretty decent piece of poetry, but certainly more poetical than his rival's pastoral hymn to Chloris which, on the other hand, would suit better the taste of that time. His knightly boast consists chiefly in physical force and excellent fencing: « I ran him [Don Pedro] through the lungs as handsomely, and killed him as decently, and as like a gentleman, as could be » (p. 96). We need not admire his courage against numerous enemies such as the guards, remembering what a ridiculous institution the police-force used to be in the 17th century; but there is some noble blood in his veins which explains his love of danger often displayed f. i. in « The more danger, the more delight, I hate the common road of pleasure » (p. 104). He thinks nothing of the lives of his fellow-creatures f. i. his own father's or Don Pedro's, but he himself does not fear death either; with the words « 'Tis but drowning at last » (p. 128) he meets the thought of shipwreck. Another noble feature in him is his love of fame expressed as follows: « He's a scoundrel and a poultroon that would not have his death for his fame » (p. 168). An oath sworn to a woman « is nothing but a way of speaking, which young amorous fellows have gotten » (p. 111), but having accepted the ghost's invitation to supper he « would not break his word for a thousand doubloons » (p. 173). He can show the bearing of an accomplished gentleman and ventures to stand upon ceremonies even in the presence of supernatural apparitions, f. i. of Don Pedro's ghost: « 'Tis something ill-bred to rail at your host that treats you civilly » (p. 165), or, speaking of

the same: « He would not sure be so ill-bred, to make us wait on him on foot » (p. 174); he regrets not to have had the opportunity to treat the chorus of devils with « burnt brandy » (p. 165). He laughs cynically at the fourth woman's suicide (p. 119), and yet Leonora's love and death touch even his cruel heart for a moment (p. 149).

But the way he treats his own father before and after death, the cruel and vile tyranny exercised on poor Jack, his cowardly, more clever than noble « stratagems » in his attempts on Maria and the nunnery, his cold humour in laughing at the poor mariners « puzzled which death to choose, burning or drowning » (p. 130), all these features rob him of the sympathy which we in a certain measure feel for Molière's and which we else, in a very small degree, should feel even for Shadwell's hero. In Don John's relations with the *other sex*, the author sinks into the deepest and dirtiest cynicism. Molière's Dom Juan has many victims, but he has married them all in lawful wedlock; with Shadwell marriage is the last expedient to win the game, used only when mere promise, seduction or rape will not do. Don John is supposed to be a fascinating young man and Leonora describes him as a fervent and languishing lover, trained in all the rules of courtship (— which Shadwell could know from Molière-Rosimond); but when we see him personally making love to Clara and Flavia, we find his flatteries rather awkward and uncouth, considering that they are addressed not to simple fisher-girls, but to gentleman's daughters. In his « love of variety in love » we hear an echo of Molière's clever psychological observation, but degraded into the foulest sensuality and expressed by a decided predilection

for maidenheads which we find already in Fletcher's «Wild Goose Chase»[1]) and in Tirso's «Burlador», a reason, further, for his particular fancy for nunneries. Molière's Elvire also has been taken out of a convent, but by her own consent. — Don John's ideas about marriage lie in the words: «These are certain animals called wives» (p. 117) and «I hate unreasonable fellows who, when they are weary of their wives, will still keep 'em from other men. Gentlemen, ye shall command mine» (p. 118). The author sacrifices all «poetical» probability to show the wickedness of his hero when Don John and his friends, having hardly escaped shipwreck, stand dripping wet on the coast, ask the hermit for — a whore, and enter into a long discourse about morality. He loses our last bit of interest when we see him hot upon any female being «ugly or handsome, old or young: Nothing that's female comes amiss him» (p. 99). He confesses his principle in the attempt on the shepherdesses: «I am not in love, but in lust, and to such a one, a belly full's a belly full».

Don John's character, as drawn out by Shadwell, is simply impossible. The writer did not see him before his mind's eye, but only on the paper. Such a man loses our interest, in spite of the grand moment of his death. In fact, he is no man, much less an «Übermensch»; he is — taking off the philosophical disguise losely put on him — a beast!

While our author has shown himself unable to represent a hero, he succeeds better in minor characters such as *Don Antonio and Don Lopez*, as far as they are his own creation. They are of the same stamp as Don John, they disgust us by the same beastly lewdness and the same cynical frankness in the show

[1]) Farinelli, G. St., p. 58.

of it; they are brutal ruffians and common «scowrers», the only interesting thing about them is their relation to their superior friend and teacher. The difference of the «sublime» frivolity of this patron-saint of all flirts and the imitated profligacy of his followers is marked distinctly and not without some clever strokes of psychological observation. They echo their master's opinions and try to imitate his heroic exploits; their servile spirits content themselves with the maids of the ladies Clara and Flavia to whose enjoyment they have helped their model-libertine, and with any wretched creature that Don John will bestow on them; they are satisfied, so-to-say, with the crumbs that fall from their lord's table. His presence inspires in them a certain amount of courage against guards, shepherds, ghosts, and even death, though they are not so stout-hearted as he. They boast of the same love of fame, but they often fly when danger approaches, and they do not shrink from cowardly robbery. While Don John deals with Jacomo in cruel brutality, they treat the poor fellow with contemptuous interest certainly not devoid of wit; they mock him for his «valour» and make sport of his piety. The short dialogues between the two companions and the victim of their irony are perhaps the most relishable passages in the play. But the finest artistic touch about them is the mutual distrust of these two great friends and fellow-villains. In III. 6 (p. 146) they meet Maria (in her disguise) and Leonora:

Don Lopez: Do you carry that young gentleman, bind him to a tree, and bring the money, while I wait upon the lady.

Don Antonio: Will you play me no foul play in the mean time then? For we must cast lots about the business you wot of.

As we have heard, the author confesses in the preface: « The character of the 'Libertine', and consequently those of his friends, are borrowed ». How are we to understand that « consequently » ? Does he acknowledge the two minor characters to be the «consequence» of Rosimond's model, or does he pretend to have formed them after the pattern of his own Don John? At any rate, with a real poet such a loan would in no way involve so close an imitation; he might at least have laid some slight difference between the two types to render them more interesting; but so they are in fact one and the same person, and this person is a weak copy of Don John. The way of bringing them into the conversation is somewhat artificial or rather mechanical; they are generally thrust in together, so when Don Antonio has spoken we are pretty sure that Don Lopez will follow instantly.

Shadwell's most original characters in most cases are comical, and the best, the most interesting person of the play is *Jacomo*, Don John's man. He is perhaps the only one the author was up to, because he afforded plenty of opportunity for showing faculties as a wit for which Shadwell was renowned in London society.

In the account of the play given above there was little opportunity to mention Jacomo, although we meet him nearly in every scene. This would not be the case with his Spanish brother Catalinon, but Italian comedians developed this character into the arlechino, the clown who is everywhere without having any business to be there but to entertain the public by his « lazzi » and to reflect the character of his master. Molière has formed the striking contrast between the atheistical gentleman and his honestly

believing valet, that harmless, faithful, but rather weak-headed Sganarelle. Shadwell degraded him, but his Jacomo still amuses us by his continuous fear of being hanged, his several unsuccessful attempts to fly, his moral principles, his greediness, hypocrisy, and pretension to valour. His conversation generally is witty, though often of a coarse kind of humour. F. i. he is afraid of being caught one day in Don John's company and punished with him: «I cannot tell what is the reason, but I have such an unconquerable antipathy to hemp, I could never endure a bell-rope; hanging is a kind of death I cannot abide; I am not able to endure it» (p. 110). — Yet he dares not leave his master for fear of revenge, because «though he is a rogue, he is a necessary rogue» (p. 141). Sometimes he ventures to warn his master: «I cannot but admire, since you are to go to the devil, that you cannot be content with the common way of travelling, but must ride post to him» (p. 109). He is of comical cleverness in finding excuses for not going on the sea (he pretends to have ordered horses, to get seasick, not to be able to swim, to be anxious about posterity. p. 125) or for refusing to take part in the ghostly supper (p. 165). He is afraid of death, but hardly out of water he begins his puns again:

Hermit: Poor man, he is almost drowned.

Jacomo: No, not yet, I have only drunk something too much of a scurvy unpleasant liquor. (p. 135.)

In danger his tactics are «prudently to withdraw; there is as much to be ascribed to conduct as to courage» (p. 107), but being forced to fight he

does his best and afterwards assumes a ridiculous air of boldness and valour. He is rather clever in certain moments, f. i. he counterfeits death (already in the Commedia dell'arte) in order to get away from his master (p. 173) and frightens the shepherds away by his unlooked-for apparition in armour (p. 171). So Mesnard[1]) certainly does Shadwell no justice in his statement: « Sa pièce manque toujours le comique ».

As to fame and reputation he has no pretensions at all: « A man had better be a living son of a whore than a dead hero » (p. 155). But he is not without conceit as to his valuable person and describes himself when « popping the question » to Leonora (p. 100) as « a man of goodly presence, something inclining to be fat . . . ., with a mouth of cheerful overture, his nose which is the only fault is somewhat short ». Very likely Shadwell would have some difficulty in accounting for Jacomo's knowledge of ancient history (references to Tarquin and Alexander: pp. 160, 168); just as we cannot explain Catalinon's notions of Jason and Typhis, but it must be ascribed to his own merit that he painted Jack as a Puritan hypocrite who, while he cannot do enough in the way of preaching morality, still on the first occasion shows his own passions in such a cowardly manner: Leonora swoons at the sorry news of Don John's faithlessness, Jacomo at once resolves to « refresh her », because « I dare sin in private » (p. 99). This trait of character certainly has some truth in it, though the form in which it reveals itself must disgust us and leads us to the suspicion that the writer simply profited by the opportunity to throw in one of his gross « attractions ».

As Shadwell did not find it in Rosimond we must

[1]) l. c. p. 65.

give him credit for the not unclever way in which he combines the plots of *Leonora and Maria.* The two unfortunate creatures correspond to a certain degree with Tirso's Isabella and Anna, but in the Spanish play and in most of its imitations their fates are not interwoven with each other, but rather form two distinct links of a loose chain of events. Nor do we find their interesting contrast before Shadwell who expressed it in the dramatis personae already:

Leonora, abused by Don John, yet follows
him for love.
Maria, abused by Don John and follows
him for revenge.

It is not without interest that Mozart's opera has the same implication of plots. — Although each of the characters is somewhat exaggerated in the expression, the one of love, the other of hatred, they are cleverly drawn out. Leonora has something in common with Molière's Elvire; she really loves Don John, therefore she cannot believe him to be false, and even when convinced beyond all doubt, she will not give him up, but follows his vessel: « What chains are these that hold me? Oh that I could break them! And yet I would not if I could » (p. 135). And although she knows him to be unworthy of her love and ungrateful for her sacrifice, her last words to her murderer are: «Heaven pardon you! Farewell! I can no more » (p. 148). But even after death she sticks to her former character, and while most of her fellow-ghosts, chiefly Maria's, call for revenge, hers and her father's call on him to repent. Maria's fierceness for revenge is not quite new either, Amarille in Dorimond and de Villiers being just as blood-thirsty. Molière seems to

have laid this unwomanly rage into the manly figure of Don Alonse.

The double plot of *Clara and Flavia* has already its counterpart in Dorimond, Molière, and Rosimond, while Tirso had two distinct figures (Tisbea and Aminta). We certainly sympathize with the two girls in their love of freedom and in their protest against their cruel fate of being married to unknown and unloved men, but they go too far for our taste in Clara's song with the chorus (p. 139):

> Women should change
> And have freedom to range
> Like to every other wild creature.

We cannot well imagine where they obtained their knowledge of social differences between Spain and England, but what they seem to appreciate most in English manners is the lenient consideration of adultery. Clara yields pretty soon to Don John's flatteries, Flavia first plays the naive. In their bloody thirst for revenge they show a considerable want of refinement. The best thing such silly girls could do was to go to a nunnery.

Their intended *bridegrooms* are of no particular interest; they express the highest ideas which Shadwell is able to grasp of connubial happiness, so on the wedding-morning (p. 150):

2nd bridegroom: The expectation of so great a blessing as we this day hope to enjoy, would let us have but little rest last night.

1st bridegroom: And the fruitions will afford us less to-night.

Tirso, a pious monk, expresses the same idea in

Anna's invitation to the nightly rendez-vous, where he should « enjoy the object of his hope and love » (II. 5).

Some of these traits of character are of no great interest by themselves or in connection with the respective persons, but become very interesting because of the light they throw upon certain sides of *public and social life* in England under the later Stuarts. Several times we see the police-force beaten and laws laughed at by young scamps who cover their brutality by a show of superficial philosophy and fashionable atheism (f. i. Jacomo p. 94: « Sir, I find your worship is no more afraid to be damned, than other fashionable gentlemen of the age »). The female sex does not show off in a particularly favourable light, to conclude from Clara's and Flavia's conversation. — If we do not see how these Spanish girls obtained that knowledge of English manners, we know well enough how Shadwell got his notions of Spanish manners, Spanish literature being a favourite study in England in the 17th century, especially Cervantes' « Novelas ejemplares ». Beaumont liked to represent a Spanish milieu and described it well enough.

Goldoni left away every miraculous element of the fable, as the stone-monument, and so deprived his play of the most interesting attraction, Shadwell represents the other extreme, abounding in supernatural apparitions. From a merely dramatic stand-point, that is, considering the building up of the action, Shadwell's play is superior to Rosimond's. And while he disgusts us by the general tone or colour, we must acknowledge the wittiness of his dialogue, a merit obtainable, for him at least, in comic characters only. Mesnard [1]) closes his verdict on the « Libertine » as

[1]) p. 65.

follows: « Si l'on reconnaît dans Shadwell des couleurs fournies par Molière, c'est qu'on y met de l'obligeance». Ward calls it « sensational enough to satisfy the robust appetite ». The mildness of these two statements is justified by historical circumstances which we must take into consideration before passing our sentence on the play.

A few remarks about some external ingredients of the 'Libertine':

The tragedy is dedicated « to the most illustrious Prince William, Duke, Marquess and Earl of Newcastle », the arbiter elegantiarum of Charles II.'s court, himself a wit and poet à la mode, to whom Shadwell had already addressed the « Sullen Lovers » and to whose illustrious wife he had dedicated the « Humorists ». The dedicatory epistle is written in the style of servile flattery usual at the time on such occasions.

The preface contains, after those presumptuous remarks as to the sources and a partly ridiculous boast of his moral tendencies, success and rapid production, also a sharp personal controversy against « a rough hobling rhymer », the author of the « Conquest of China » (1676!) and a shareholder in the production of « Love and Revenge » (1675). In the unfortunate victim of Shadwell's rage we recognise Elkanah Settle, his enemy and rival, against whom he vindicates the honour of the « tribe of poets », chiefly Dryden's, alluded to in Settle's dedicatory letter to the Duke of Newcastle.

Pro- and epilogue are addressed to the «bloody criticks» to whose mercy he gives over his play without hope. If they really condemned it, we cannot condemn them, though their reasons and ours are very likely not the same.

Perhaps another instance of the precipitate and negligent way in which the play was written — the manager waiting impatiently — are the mistake and the omission in the enumeration of the dramatis personae, where Don Octavio appears as Maria's brother, while her brother Antonio is not mentioned at all.

Shadwell's 'Libertine', and with it this treatise upon the tragedy, is the picture of a period in English literature and civilization, disgusting, it is true, to our taste, but not devoid of interest for the historian. The chief result of our investigation is the proof that our English author did not rely on Molière directly, but on Rosimond. The stage on which the French play appeared bore the ominous name of the «Théâtre du Marais»; the English tragedy was acted on a stage certainly more «marshy» than that, by — «his Majesty's servants»!

Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

6. Heft.

Dr. Wilhelm Ochsenbein.

Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluss auf den jungen Heine.

Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1905.

Die

Aufnahme Lord Byrons in Deutschland

und sein

Einfluss auf den jungen Heine

von

Dr. Wilhelm Ochsenbein.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1905.

Franz René Thiessing

in Freundschaft zugeeignet.

Vorwort.

Als Lord Byron im Jahre 1824 starb, erstreckte sich die Bewunderung seiner Persönlichkeit und seiner Poesie über ganz Europa. Von Spanien bis Russland erstand in den Zwanziger- und Dreissiger-Jahren eine Generation, die in ihm ihr ästhetisches Ideal fand. Ihre Dichter waren von seinem Wesen im Innersten ergriffen oder ahmten ihn doch äusserlich nach; und seine glänzende Lebensführung, sein heimatloses Umherreisen, bis auf den düsteren Gesichtsausdruck und das lose geschlungene Halstuch reizten Tausende zur Nachahmung und wurden Gegenstand einer weitverbreiteten Byronpose.

Unter den Geistern, die in sichtbarer Weise von der Poesie Byrons beeinflusst waren, ragten Alfred de Musset, Leopardi und Puschkin hervor. In der langen Reihe der wenigstens vorübergehend byronisierenden Schriftsteller in Deutschland sind Heine Platen und Lenau die bekanntesten. —

Die vorliegende Arbeit hatte sich zunächst die Aufgabe gestellt, den Einfluss Byrons auf denjenigen deutschen Dichter zu untersuchen, der in seiner Jugend wiederholt als der « deutsche Byron » bezeichnet wurde — Heinrich Heine.

Beim Sammeln von Zeugnissen, welche die Byronmode jener Jahre kennzeichnen sollten, bildete sich aber daneben ein eigenes Kapitel heraus, das als Abschnitt I unsere Arbeit einleitet: « Die Aufnahme

Lord Byrons in Deutschland». Wir haben darin im Wesentlichen nur dasjenige literarische Material benutzt, das in den bernischen Bibliotheken zu finden war; unsere Skizze verzichtet also von vornherein auf bibliographische Vollständigkeit und möchte jene Zeiterscheinung nur in ihren charakteristischen Merkmalen zur Darstellung bringen.

Abschnitt II durchläuft dann die vielen Vergleiche, welche im Verlaufe des Jahrhunderts zwischen Heine und Byron gezogen wurden. Indem sie geordnet und kritisch beleuchtet werden, bilden sie einen kleinen Beitrag zur Geschichte der Kritik.

Die weiteren Abschnitte wollen keinen neuen Vergleich zwischen den beiden Schriftstellern geben, keine neuen Ähnlichkeiten nachweisen, sondern möglichst bestimmt den Einfluss klarlegen, den der deutsche Dichter von seinem englischen Zeitgenossen erfahren. Ein solches Abhängigkeitsverhältnis lässt sich nur durch sorgfältige Analyse einigermassen sicher erfassen; wir müssen also zunächst in den Werken Heines die verwandten Einwirkungen der deutschen Romantik absondern[1]; sodann wird der Heinesche «Weltschmerz», den man häufig als hohle Nachahmung Byrons hingestellt, auf die mannigfachen bitteren Lebenserfahrungen zurückgeführt, die sich in den Briefen des Dichters deutlich verfolgen lassen. In dem vereinzelten Fall dagegen, wo der persönliche Verdruss sich zu einer pessimistischen Lebensanschauung zu erweitern scheint, ist der Einfluss Byrons unverkennbar; dieser Einfluss gibt sich kund im «Buch der Lieder» in den zahlreichen Entlehnungen einzelner Metaphern und in einzelnen Nachbildungen ganzer

[1] Wollte man den Einfluss Byrons auf die Spottlust Heines darstellen, so wäre als negativer Faktor auch Voltaire zu berücksichtigen, dessen Werke Heine in seiner Jugend eifrig gelesen hat.

Gedichte; er erreicht seinen Höhepunkt in den beiden Tragödien. Das Endergebnis unserer Untersuchung, von der bisherigen Auffassung etwas abweichend, wird man darin finden, dass Heine in seiner Lebensanschauung, in seinem Denken und Empfinden von Byron verhältnismässig unabhängig und nur seine Phantasie zeitweise von den glänzenden Bildern aus dessen Werken erfüllt war. Bei kritischer Betrachtung scheinen also die ähnlichen Züge der beiden Schriftsteller mindestens ebenso sehr auf zufälliger Verwandtschaft als auf der Abhängigkeit des einen vom andern zu beruhen.

* * *

Wenige Wochen vor Abschluss dieser Arbeit (im Mai 1903)[1], als nur noch kleinere Lücken auszufüllen waren, erschien über das nämliche Thema eine Abhandlung von Felix Melchior: «Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron» in den «Literarhistorischen Forschungen, herausgegeben von Schick und v. Waldberg», Heft XXVII, Berlin 1903. Melchior will weniger den Einfluss des einen Dichters auf den andern untersuchen, als vielmehr das «Verhältnis» der beiden Dichter im allgemeinen darstellen. Er weist im einzelnen manche interessante Parallelstellen nach; im ganzen leiden aber seine Ausführungen daran, dass er diejenigen literarischen Strömungen und solche Lebenserfahrungen, die in ähnlichem Sinne wie die Lektüre Byrons auf den jungen Heine einwirkten, nicht genügend berücksichtigt. Er verfällt dadurch in den Fehler, manches dem Einflusse Byrons zuzuschreiben, was aus anderen Verhältnissen zu erklären ist; aus dem gleichen Grunde sind die Ähnlichkeiten

[1] Die Drucklegung wurde durch verschiedene Umstände verzögert.

und Parallelen, die er aufstellt, oft zufälliger Art oder lassen sich sogar nachweislich auf ganz verschiedene Quellen zurückführen. Bei dieser Behandlungsweise bleibt die Frage nach dem Wie weit? der Abhängigkeit Heines ungelöst.

Man wird finden, dass wir im Text und in den Anmerkungen allenthalben auf Melchior Bezug nehmen und zustimmend oder ablehnend auf die betreffenden Stellen hinweisen. Für denjenigen, der die beiden Schriften nebeneinander benutzen will, sei noch Folgendes bemerkt: Im Hinblick auf die erschöpfende Darstellung bei Melchior ist in unsrer Arbeit ein Abschnitt ungeschrieben geblieben, in dem die Heineschen Übersetzungen aus Byron in sprachlicher und metrischer Hinsicht gewürdigt werden sollten. Ferner hat eine Untersuchung von Heines «Nordseebildern», wie sie Melchior auf Seite 95—117 bietet, nicht in unsrer Absicht gelegen. Dagegen sind die Tragödien Heines, die Melchior nur flüchtig berührt, hier einer eingehenden Erörterung unterworfen; unsre zwei ersten, relativ selbständigen Kapitel haben bei Melchior keinerlei Entsprechung.

* * *

Zum Schlusse sei mir noch gestattet, Herrn Prof. Dr. Oskar Walzel für mancherlei Unterstützung, die er dieser Arbeit angedeihen liess, meinen besten Dank auszusprechen.

I.

Die Aufnahme Byrons in Deutschland.

A. Erscheinungsjahre von Byrons Werken.

Der Ruhm Byrons in England datiert vom Erscheinen des 1. und 2. Gesanges von «Childe Harold's Pilgrimage» im März 1812. Ihr Verfasser war eben von einer längeren Reise an den Küsten des Mittelmeers heimgekehrt und stand im 25. Altersjahr.

Wir können hier seinen Lebenslauf und seine Hauptwerke als bekannt voraussetzen und erinnern nur an die Reihenfolge, in der die letzteren vor das Publikum traten. Dem «Childe Harold» waren kleinere Sammlungen von Jugendgedichten und eine literarische Satire «English Bards and Scotch Reviewers» (1809) vorangegangen. Harold machte seinen Dichter zum Löwen der Londoner Gesellschaft, und der Glanz seines Namens wurde in den nächsten vier Jahren noch erhöht durch die lyrischen Erzählungen von südländischen Seeräubern und Abenteurern: 1813 erschienen «The Giaour» und «The Bride of Abydos», 1814 «The Corsair» und «Lara», 1815 die Sammlung von «Hebrew Melodies», 1816 «The Siege of Corinth» und «Parisina». Im selben Jahre vollzog sich die Auflösung seiner Ehe; die scheinheilige Opposition der englischen Gesellschaft verbitterte ihn dermassen, dass er

bald darauf England für immer verliess. Zum ersten und letzten Mal betrat er jetzt den deutschen Boden und reiste in seiner Staatskarosse, an den Rheinufern entlang, nach der Schweiz. Im Sommer 1816 schuf er am Genfersee die düstersten seiner Dichtungen. Die folgenden Jahre brachte er in Italien, namentlich in Venedig und Ravenna, zu und fand 1824 bei der Teilnahme an den Freiheitsbestrebungen der Griechen einen frühen und ruhmvollen Tod.

Erst nach dem Heraustreten aus dem geselligen Trubel Londons kam Byron zur Entfaltung seiner wahren Grösse; seine Dichtung ging mehr ins Titanische und Erhabene: 1816 liess er den dritten Gesang von «Childe Harold» und «The Prisoner of Chillon» erscheinen, 1817 «Manfred», 1818 den vierten Canto von Childe Harold, 1821 «Cain», 1822 «Heaven and Earth». Im «Manfred» hatte er das Ringen seines starken Willens gegen die finsteren Gewalten seines Innenlebens dargestellt. Mit erstaunlicher Schnelligkeit gelang es ihm, sich von seinem tiefen persönlichen Leid und damit zugleich von den quälenden Fragen nach dem Werte des Lebens loszureissen. Noch keine zwei Jahre waren seit der Konzeption des Manfred verstrichen, als er bereits die ganze Welt, mit all' ihren Widersprüchen, als eine einzige lustige Komödie auffassen und darstellen konnte. In diesem neuen Geiste entstanden unter dem Einfluss venetianischen Lebens und italienischer Poesie die Dichtungen in ottave rime, von denen der «Beppo» 1818 erschien, «The Vision of Judgment» 1822, die ersten zwei Gesänge des «Don Juan» 1819, die drei folgenden 1821, u. s. f., bis das Werk beim Tode Byrons mit dem 16. Gesange abbrach. Neben dieser satirisch-komischen Richtung klang aber auch jener überstandene innere Kampf, abgeklärter und reflektierter, im «Cain» (1821)

noch nach, und erschien eine Reihe von verschiedenwertigen Verserzählungen und Dramen: 1819 «Mazeppa», 1821 «Marino Faliero», «The Prophecy of Dante», «Sardanapalus», «The Two Foscari», 1822 «Werner», 1824 «The Deformed Transformed», «The Island», u. a. m. Nebenbei äusserte sich seine ungeheure Produktionskraft fortwährend auch in kleineren Gedichten, wovon manche nicht unwesentlich zu seinem Ruhme beitrugen.

Von dem rasch zunehmenden Absatz von Byrons Werken in der Originalsprache geben folgende Zahlen ein anschauliches Bild: die «English Bards and Scotch Reviewers» erschienen nach einem Jahre in 4. Auflage, die ersten zwei Gesänge des «Childe Harold» nach einigen Monaten in 5., der «Giaour» nach zwei Jahren in 14. Auflage, der «Corsair» wurde an einem Tag in 13,000 Exemplaren abgesetzt usw. Was von den Honoraren Byrons ins Publikum drang, musste den deutschen Schriftstellern vorkommen wie Märchen aus einer besseren Welt[1].

B. Zeit und Wege des Eindringens in Deutschland.

Das Eindringen Byrons in Deutschland können wir in den zeitgenössischen Rezensionen seiner Werke und ihrer deutschen Übersetzungen verfolgen, wobei Gœthe, der Greis, in den Mittelpunkt auch *dieser* aufnehmenden Tätigkeit tritt. Manche Aufschlüsse erhalten wir ferner aus den Vorworten der Übersetzer, manche auch durch damalige Anthologieen aus englischen Dichtern.

---

[1] Georg Brandes: «Der Naturalismus in England» (Hauptstr. IV). Roden Noel: «Life of Lord Byron», London 1890. Richard Ackermann: «Lord Byron. Sein Leben, seine Werke, sein Einfluss auf die deutsche Literatur». Heidelberg 1901.

Sein erstes Herüberdringen nach Deutschland war von den politischen Verhältnissen abhängig. Bekanntlich hatte Napoleon seinen ganzen festländischen Machtbereich in eine Kontinentalsperre gegen die britischen Inseln hereingezogen: aller Handel und Verkehr mit England war aufgehoben, mit dem Briefwechsel auch die letzte geistige Verbindung abgeschnitten. Mit der grossen Koalition gegen Napoleon von 1813 fiel die Kontinentalsperre dahin, und nun strömte die englische Literatur wieder nach Deutschland ein. Damals standen in England Walter Scott und Lord Byron in der ersten Blüte ihres Ansehens, und in einer kritischen Vergleichung der beiden Dichter erzählt Willibald Alexis[1], wahrscheinlich nach eigner Erinnerung (er war damals 16jährig): «Beide zogen, sobald nach der Befreiung des Kontinents wir mit den Erzeugnissen der englischen Literatur wiederum näher bekannt wurden, die höchste Aufmerksamkeit des lesenden Publikums auf sich. Diese in der unbekannten Zwischenzeit aufgetretenen und zum höchsten Glanze gediehenen Lichter mussten natürlich für uns, die wir nur die Zeit vor ihrem Aufgange kannten, als völlig neue und so bedeutende Erscheinungen das grösste Interesse haben. Lange schwankte die Bewunderung zwischen ihnen, doch schien der genialer und gewaltiger hervortretende Byron zuerst die meisten Anhänger zu haben ...» Die Aufnahme von Byrons Poesie in Deutschland begann also «nach der Befreiung des Kontinents», 1814/15, aber erst in den nächstfolgenden Jahren gewann sie weitere Kreise. Das «Deutsche Unterhaltungsblatt für gebildete Leser» machte 1816 (Nr. 57) durch Übersetzung einer englischen Charakteristik[2] auf den Dich-

[1] Wiener Jahrbücher der Literatur, 1821 III, S. 109 f.

[2] Aus Talfourds Nachrichten über die neuesten englischen Dichter (London 1815).

ter aufmerksam; im selben Jahr erwähnt Gœthe ihn zum erstenmal[1]. Ein Rezensent der Jenaischen «Allgemeinen Literatur-Zeitung»[2] erzählt, dass er die vorliegenden vier Bände von Byrons Werken 1817 kennen lernte. Im Sommer 1817 wurde Byron von einem Hamburger, namens Jacobsen, nach Holstein eingeladen, und erhielt bei gleicher Gelegenheit schriftliche Huldigungen von einer westphälischen Baronesse[3]. Unter 1817 notiert Gœthe[4]: «Englische Poesie und Literatur trat vor allen andern dieses Jahr besonders in den Vordergrund... Bei erleichterter Gelegenheit, seine Werke zu finden und zu besitzen, ward es auch mir zur Gewohnheit, mich mit ihm zu beschäftigen.» Diese «erleichterte Gelegenheit» kann sich noch nicht auf deutsche Nachdrucke beziehen, da solche erst später zu erscheinen begannen; vielmehr kursierte damals in Deutschland die englische Originalausgabe von John Murray in London: «The Works of the right honourable Lord Byron», welcher Gesamtausgabe je nach Bedarf des Dichters ein neuer Band hinzugefügt wurde. 1816 lag sie den Deutschen in vier, 1817 «in five volumes» vor, usw.[5] Anfangs der Zwanzigerjahre war auch eine andere englische Ausgabe in Gebrauch: «The works of the right honourable Lord Byron, London, printed for Moore» usw.[6] Der erste deutsche

---

[1] A. Brandl: «Gœthes Verhältnis zu Byron.» Gœthe-Jahrbuch, Bd. XX, S. 4.

[2] Januar 1818, Nr. 1. Unterzeichnet F.-n.

[3] Siehe S. 9 f.

[4] «Tag- und Jahreshefte» N. 946. (Geschrieben 1823/24.) — Ausg. Hempel XXVII, 1, S. 236.

[5] Enthielt: Vol. I: Childe Harold I, II. Vol. II: Giaour, B. of Abydos. III: Corsair, Lara. IV: Ode to N. Bonaparte. Poems. Hebrew Melodies. V: Siege of Corinth. Parisina. Poems.

[6] Besprechungen: «Jen. Lit.-Ztg.» 1818, Nr. 1; «Wiener Jahrbücher» 1821, III, S. 105. Vgl. E. Kölbling: «Lo.d Byrons Werke. In krit. Texten mit Einl. u. Anm.», 2. Bd., S. 58. Spätere Byronausgaben in Deutschland und der Schweiz siehe Kölbing S. 75 ff., S. 85 ff.

Nachdruck war: « The works of the r. h. Lord Byron. Leipsick, printed for Gerard Fleischer the younger, 1818 », dem bald ein zweiter Nachdruck, in Taschenformat, folgte: « The works of the r. h. Lord Byron. Zwickau, printed for brothers Schumann, 1819, 20 » (9 vol.).

Erst durch diese Nachdrucke konnte Byron in den weitesten deutschen Kreisen heimisch werden. In der Zwischenzeit halfen auch die auf dem Festlande reisenden Engländer seine Werke verbreiten. Durch Eckermann[1] wissen wir, dass die reisenden jungen Engländer gewöhnlich einen kompletten Byron mit sich führten, und auch der Dichter scheint davon gewusst zu haben, wenn er im « Don Juan » (II, 16) scherzt:

« Young men should travel, if but to amuse
Themselves; and the next time their servants tie on
Behind their carriages their new portmanteau,
Perhaps it may be lined with this my canto[2]. »

Junge Engländer und Amerikaner, von denen einige in Weimar ihren Studien oblagen, unterhielten im Hause Gœthes das Interesse an der neusten englischen Literatur; sie brachten die letzten Erscheinungen herbei und vermittelten einen gelegentlichen Verkehr zwischen Gœthe und Byron[3]. Durch einen gelehrten Briten erhielt der oben genannte Rezensent die erste

[1] « Gespräche mit Gœthe », 20. Juni 1827.

[2] The complete Works of Lord Byron, in one volume. With notes and life of the author. Paris 1837. — The Works of L. Byron. Complete in five vol. Leipzig, B. Tauchnitz, 1866. Um dem Leser entgegenzukommen, zitieren wir künftig nach der Tauchnitzausgabe (= T.).

[3] Brandl, S. 4 u. ff. — Gœthes Unterhaltungen mit Kanzler Müller, herausgegeben von Burkhardt. 2. Aufl. Stuttgart 1898, S. 94. — Sinzheimer: « Gœthe und Byron. Eine Darst. d. persönl. und literar. Verh. mit bes. Berücksichtigung des Faust und Manfred. » Diss. Heidelberg, 1894, S. 22.

Mitteilung von Lord Byrons Werken. Dieser stellte ihn dar als den grössten Dichter des Zeitalters und liess auf die Einwände des Kritikers durch ein Lächeln erkennen, wie sehr er ihn über alles Urteil erhaben glaubte[1].

Englische Zeitschriften wurden in Deutschland eifrig gelesen, und gerne brachte man in den deutschen Zeitschriften[2], in Beilagen zu Byronübersetzungen[3], in Anthologieen[4] usw. verdeutschte Auszüge aus dem «London Magazine», «Blackwoods Magazine», «New Monthly Magazine», «The Clare and Ennis Advertiser», «Edinburgh Review», «Edinburgh Weekly Journal» und «Quarterly Review» — von denen die zwei letzten Zeitschriften formschöne Charakteristiken aus der Feder Walter Scotts enthielten. Für engere Zirkel wurden diese Nachrichten auch durch handschriftliche Berichte aus England vervollständigt[5]. Endlich wurden französische Urteile über Byron gelegentlich zitiert; der «Moniteur» gab die Anregung zu Gœthes Aufsatz über «Cain» und der «Courier français» half falsche Gerüchte über Byron auch in Deutschland verbreiten[6].

Von Frankreich zuerst ging der Ruf Byrons über das Festland aus; in Paris erreichte der Lord durch

---

[1] Jen. Lit.-Ztg.

[2] Wiener Jahrbücher, 1823, Bd. XXIII, Anz.-Blatt S. 57; «Literaturblatt» zum Stuttgarter Morgenblatt, 9. Juli 1824, Nr. 55 u. a.

[3] «Lord Byrons Poesieen.» Zwickau, bei den Gebrüdern Schumann, 1821 ff. (Citirt: «Schumann». Weiteres auf S. 32 f.) Bd. IV, 124 ff. XVII, 147 ff. — «Lord Byrons Erzählungen»; mit einem Versuch über des Dichters Leben und Schriften von Dr. Adrian. Frankfurt a. M. 1820, S. 3 ff.

[4] F. Jacobsen: «Briefe an eine deutsche Edelfrau über die neuesten englischen Dichter». Altona 1820, S. 612 ff. — «Alpenrosen, ein Schweizer Almanach auf das Jahr 1819,» Bern. S. 35 ff.

[5] Gœthe: T. u. Jahreshefte N. 1062.

[6] Brandl, S. 8, 17. — Wiener Jahrb. 1821. XV, S. 110.

Frauenbeifall zuerst und zumeist die Höhe seines Ruhmes, und bald war die Mehrzahl aller gebildeten Stadtdamen durch sein zauberisch melancholisches Wesen gewonnen[1]. «In Byron mag das Dämonische in hohem Grade wirksam gewesen sein,» urteilte Gœthe[2], «weshalb er auch die Attrativa in grosser Masse besessen, so dass ihm denn besonders die Frauen nicht haben widerstehen können.» Und wahrlich! In seiner düsteren Grösse, mit seinem bestrickenden Liebesgesang war er nicht unähnlich jenem fliegenden Holländer, der die Erlösung von den Qualen des Daseins einzig in der Hingebung des Frauenherzens zu finden hoffte. So wurde Byron zum Abgott aller Weiblichkeit, nah und fern. Um nur einige Beispiele aus der deutschen Gesellschaft anzuführen: Gœthes Schwiegertochter Ottilie musste sich, wie auch eine ihrer Freundinnen, wegen ihrer Neigung zu Byron manchen Scherz gefallen lassen[3]; sie scheint sich an einer Übersetzung aus seinem «Heaven und Earth» versucht zu haben[4]. Im Jahre 1820 gingen zwei Übersetzungen des «Korsaren» in die Welt: die eine war von Karoline Pichler, die andere von Elise von Hohenhausen. Die letztere Frau verdient unser besonderes Interesse auch wegen ihrer persönlichen Beziehungen zu Heinrich Heine, dem sie als erste den Titel eines deutschen Byron zuerkannte. Elisabeth von Hohenhausen (geb. 1789) war in der Umgebung von Kassel aufgewachsen und kam 1816 als Gemahlin eines Regierungsbeamten nach Westfalen. Hier begann sie ihre literarische Tätigkeit, aus der Gedichte, Reise-

[1] Wilhelm Müller: «Vermischte Schriften.» Hrsg. v. Gustav Schwab, Leipzig, 1830. Bd. V, S. 166.

[2] Eckermann: 8. März 1831.

[3] Kanzler Müller S. 50.

[4] Brandl S. 18 f.

erinnerungen, Prosadichtungen und Übersetzungen u. a. auch aus den Werken Byrons nnd Scotts hervorgingen. 1820 bis 1824 wohnte sie in Berlin, wo sie in ihrem Salon neben Varnhagen, Rahel, Chamisso, von Uechtritz u. a. auch den jungen Heine empfing. In späteren Jahren wandte sie sich immer mehr einer religiösen Richtung zu, welche 1847 in der Schrift «Rousseau, Gœthe und Byron, ein kritisch-literarischer Umriss aus ethisch-christlichem Standpunkt» deutlich zutage trat. Sie starb 1857 zu Frankfurt a. M.[1] Schon früh hatte sie direkten Verkehr mit Byron gesucht, denn *sie* war jene bereits erwähnte Verehrerin gewesen, von der es im Tagebuch[2] des Dichters heisst: «Im Sommer 1817 erhielt ich ..... eine deutsche Übersetzung von Medoras Lied im Korsaren von einer westphälischen Baronesse, mit einigen Originalversen von ihr (recht hübsch und à la Klopstock), und einer Prosaübersetzung des Liedes über das Verhältnis meiner Frau zu mir. Da das meine Frau mehr interessierte als mich, so schickte ich es ihr.»

Die Originalverse der Elise von Hohenhausen[3], die dem «Fare thee well» Byrons an seine Gattin beigegeben waren, bestanden in einem dreistrophigen Nachruf, in dem Lady Byron aufgefordert wird, dem Zauber des Liedes nachzugeben und zu verzeihen, wie die Gottheit in Ihrem Sohne der Menschheit verziehen

---

[1] Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 12, Leipzig 1880.

[2] Ed. Engel: «Lord Byron. Eine Autobiographie nach Tagebüchern und Briefen.» 3. Aufl. Minden 1884; S. 160.

[3] Byron erhielt ihre Zusendung zusammen mit der Einladung Jacobsens (s. S. 5). Ihr Gedicht findet sich in engl. Übers. in Jacobsens Buch S. 709.

Es sei hier erwähnt, dass auch Frau von Staël (während Byrons Aufenthalts in Coppet, 1816) sich bemühte, eine Aussöhnung zwischen ihm und seiner Gattin herbeizuführen. Lady Blennerhasset: Frau v. Staël. Berlin 1889. III. Bd. S. 489.

habe. Wir begreifen, dass Lord Byron die Verse à la Klopstock fand und sie seiner Gemahlin zur Beherzigung übersandte. — Niemand war eifriger besorgt, die Dichtung Byrons in Deutschland zu verbreiten, als Frau von Hohenhausen. Sie war selbst vielfach als Übersetzerin tätig. Nachdem sie 1820 das Büchlein hatte ausgehen lassen: «Der Korsar. Eine Sage von Lord Byron. In deutsche Dichtung übergetragen von Elise, Freyfrau von Hohenhausen, geb. von Ochs[1].» beteiligte sie sich auch an einer in Zwickau erscheinenden Gesamtübertragung von «Lord Byrons Poesien»[2], zu der sie 1825 eine Übersetzung des «Cain» und der «Prophezeiung des Dante» beisteuerte. Dem «Cain» gab sie als Vorwort den Aufsatz Gœthes über diese Dichtung mit. In der gleichen Sammlung erschien, von ihr übersetzt, 1827: «Die Insel, oder Christian und seine Gefährten,» die «Ode an Napoleon Buonaparte,» und eine Reihe von fünfzig «Kleineren Gedichten». Aber sie feierte, wie wir bereits wissen, auch in eigenen Liedern den Dichter ihres Herzens. Von diesen längst vergessenen Versen seien hier einige mitgeteilt. Dem poetischen Vorwort zu ihrem «Korsaren» entstammen die folgenden:

«Nicht vom Gesang der holden Nachtigallen,
Nicht, wie im Mai die junge Flur erblüht,
Nicht von den Bächen, die durch Blumen wallen,
Singt Byrons majestätisch ernstes Lied:
Doch wohl von Freundschaft, von der Liebe Kosen
Auf wildem Fels, umrauscht von Meerestosen.

Von Schlachtendrang, vom Lauf durch Meeresfluten,
Vom Sturm und Kampf und Not der Menschenbrust,
Von heisser Sehnsucht, von der Lieben Gluten,

[1] Altona, bei Hammerich.

[2] Schumann. (Siehe S. 32.)

Von Todesweh, von grausenvoller Lust
Erzählt sein Lied in mächt'gen Harfentönen,
Und staunend wir des Dichters Muse krönen!»

Ein poetischer «Nachruf an Lord Byron», den sie den Übersetzungen von 1827 anfügte[1], schildert in 21 Strophen den Lebenslauf Byrons an Hand seiner Dichtungen:

«Er sank hinab, der hohe lichte Stern,
Noch glüht der Horizont von seinen Strahlen,
Er lebt uns noch, sei er auch noch so fern. —
Allein erzogen in des Hochlands Thalen,
Sprach Einsamkeit zu seinem Genius
Und drückt' ihm auf der Grösse Weihekuss.

Sein heisses Herz, sein Geist voll Glut und Kraft,
Strebt in die Welt, schon an der Kindheit Grenzen;
Ihn fasst der Liebe höchste Leidenschaft,
Schon träumt' er süss von ihren Myrtenkränzen;
Doch nicht für ihn schlägt der Geliebten Herz,
Und seine Hoffnung wird zum ew'gen Schmerz.

Zum Unbegüterten tritt nun das Glück,
Ihm spendend seines Füllhorns reichste Gaben,
Doch bleibt der Schmerz in tiefer Brust zurück;
Und als er ihn in wilder Lust begraben,
Ward er des Überdrusses Unterthan
Und zog als Harold durch den Ozean.»

Seine Reisen im Süden und ihr poetischer Niederschlag werden von der Dichterin geschildert, — seine Heimkehr und Vermählung; von der geschiedenen Gattin heisst es:

[1] Schumann, 24 Bändchen. S. 247 ff.

«War sie nicht mild, nicht fähig zu verzeihn,
Verkannte sie des Dichtergeistes Gluten,
Der des Verlangens namenlose Pein
Zu kühlen suchte in des Lebens Fluten?
Wer sagt es an? — und ob auch wohl vielleicht
Sein «Lebewohl» sie reuvoll niederbeugt?» —

Sein weiteres Leben und Dichten wird charakterisiert, das Eintreten Gœthes für den «Cain» erwähnt:

«Zelotenfluch ward seines Cains Theil,
Doch schwieg durch Gœthes Lob sein wildes Toben;
Was uns Verderben scheint, führt oft zum Heil,
Hat sich der Geist zu hellerm Licht erhoben.»

Als Versöhnung für alle seine Untugenden gilt seine Hingabe an die Freiheit Griechenlands, und so beantwortet die Dichterin ihre eigene Frage:

«War er ein grosser Mann? an Leidenschaft,
An Kühnheit, Thatendrang und edlem Willen,
Ja, wahrlich gross; doch ihm gebrach die Kraft,
Sich selbst zu zügeln, und sein Herz zu füllen;
Doch rang er treu danach, denn auf den Pfad
Der Selbstbeherrschung führt die edle That[1].»

Wenn Byron von der Schwärmerei der Frauen emporgetragen wurde, so musste auch sein Leichtsinn in Liebessachen bei ihnen zuerst Anstoss erregen. Wie ein Lauffeuer zündete der Roman einer verlas-

[1] Wird der Leser wohl dem scharfen Urteile Grabbes über die Dichterin beistimmen? In seinem Lustspiel «Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung» (III, 1) bricht bei dem betrunkenen Dichterling Rattengift die Selbsterkenntnis durch: «Nicht wahr? nicht wahr? Sind meine Gedichte nicht das schalste, abgedroschenste, anspeiungswerteste Geschmiere?» worauf der Schulmeister erwidert: «Sie sind grade so gut wie die Poesien der Elise von Hohenhausen, gebornen von Ochs.»

senen Geliebten «Glenarvon» (1816)[1] über ganz Europa, wurde auch in Deutschland gelesen und kritisiert. Das Intelligenzblatt der Jenaischen Literaturzeitung (Jan. 1817, Nr. 1) nannte das Buch «die chronique scandaleuse des Tages, wovon [in London] jeder spricht, der lesen kann.» Man musste dem Roman, nach dem rein ästhetischen Urteil Gœthes[2], «einen gewissen Wert zugestehen, den man aber mit mehr Freude bekannt hätte, wenn er ... in zwei mässigen Bänden wäre dargereicht worden.» Auch tadelte er die Wiederholung unerträglicher Situationen. Im Juli 1819 erschienen dann zum Entsetzen der Frauen die zwei ersten Gesänge des «Don Juan». (Bekanntlich suchte die Gräfin Guiccioli, Byrons edelste Liebe, ihn an der Fortsetzung des Gedichtes zu verhindern.) Der Herausgeber von Briefen über die neusten englischen Dichter, Friedrich Jacobsen[3], schrieb an Elise von Hohenhausen: «Doch ist es ein Gedicht, welches Sie, gnädige Frau, nie lesen werden,» und der erste Übersetzer des ganzen «Don Juan», Wilhelm Reinhold, schrieb fortan die Anfeindungen der englischen Kritik den Einflüsterungen der Frauen zu[4]. Reinhold selbst nahm die Sache allerdings leichter; in den frischgeschriebenen Begleitworten, die er an eine Freundin richtete und zwischen die Gesänge des Don Juan einstreute, übernahm er die Verteidigung des Dichters gegen verschiedene Vorwürfe; dabei entspinnt sich folgender Dialog[5]: «Ja ja, ein Greul war Ihnen Julie, Haidee in ihrer ersten, hingebenden, unendlichen Liebe, — ein Greuel jene Szene im Serail — «Ach, Sie sind

[1] Die Verfasserin war Caroline Lamb.

[2] T.-u. Jahreshefte N. 947.

[3] S. 650 f.

[4] Schumann 2, XIV.

[5] Schumann 31, S. 161.

recht abscheulich!» — Wie so? — «Nun, ein Greul, nein, das gerade nicht.» — Erlauben Sie mir Ihr Exemplar! — — Mädchen, Blick gegen Blick! Welche Blätter tragen die Spuren des vielfachen Umgewendet —, also Gelesenseins? Sind's nicht gerade diese, deren Inhalt sie verketzern? Heuchlerinnen, himmlisch schöne Heuchlerinnen!» usw.

C. Berührungspunkte mit der zeitgenössischen deutschen Literatur.

Der literarische Siegeszug Byrons durch ganz Deutschland war also von einzelnen reisenden Engländern und von der lesenden Frauenwelt vorbereitet. Aus den englischen Zeitschriften schöpfte man die ersehnten Nachrichten, und in kurzer Zeit machten Nachdrucke des englischen Textes, wie die massenhaft hervorschiessenden Übersetzungen seine Werke auch für das weiteste Publikum zugänglich. Der Verbreitung dieser ausländischen Poesie waren aber auch die literarischen Zustände in Deutschland sehr günstig, denn bei der Lektüre Byrons fühlte man sich — das erkennen wir symptomatisch aus der zeitgenössischen Kritik — mannigfach an seine einheimischen Dichter erinnert. Während Byrons Dichtungen in Frankreich auf entgegengesetzte Elemente stiessen und dort revolutionäre Bewegungen hervorbrachten, befand sich in Deutschland die Mehrzahl der Lesewelt — unter der Herrschaft der romantischen Schule — «in einem Zustand der Überreizung, Überspannung und daraus erfolgter Erschlaffung»; es fehlte somit für den fremden Dichter — nach den Worten Wilhelm Müllers[1] — «nicht an nationalen Berührungspunkten und an Einleitungen und Vorbereitungen». Ein Rezensent der

[1] a. a. O., S. 157.

Hallenser Literaturzeitung urteilte 1821 [1]: « Uns Deutschen liegt der Geschmack an Byrons Poesieen nicht fern; wir sind an pikante Genüsse gewöhnt und können des Starken viel vertragen. » Der romantischen Neigung zum Schauerlichen kam Byron in seinem « Vampyre » am weitesten entgegen, und bezeichnenderweise ist der Stoff gerade dieser Prosaerzählung, die heut' beinahe der Vergessenheit anheimgefallen ist, damals am tiefsten in das Volk eingedrungen [2]. Sie verdient also hier eine nähere Betrachtung. Byron hatte im « Vampyre » die osteuropäische Volkssage benutzt, dass gewisse Tote aus ihren Gräbern aufstehen und denen, die ihnen im Leben teuer waren, das Herzblut aussaugen.... Er liess die Erzählung, die er 1816 am Genfersee entworfen, unvollendet liegen; aber sein Leibarzt Polidori nahm den Stoff auf und brachte das Werk 1819 auf den Büchermarkt, unerlaubterweise unter dem Namen Byrons. Selbst Gœthe soll den « Vampyre » für Byrons « bestes Produkt » erklärt haben [3], und der Rezensent der Hallenser Litteraturzeitung [4] meinte — bezeichnend für den Geschmack dieser Zeit — dass die Geschichte « auf das Gemüt jedes poetischen Lesers einen seltenen tiefen Eindruck machen wird, so wie sie, dem Geschmacke der neusten Zeit zufolge, für die Gründlinge unter den Zerlesern der Leihbibliotheken herrlicher Köder werden dürfte. » Dass dieser Erfolg wirklich eintrat, erkennen wir aus einer Rezension (über Webers « Frei-

---

[1] Dezember, Nr. 323.

[2] Stefan Hock; « Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. » Berlin 1900, S. 72—79. (Muncker, Forschungen Bd. XVII.)

[3] Kanzler Müller, S. 51.

[4] September 1819, Nr. 217.

schütz») die Amadeus Hoffmann 1821[1] in die «Vossische Zeitung» einrückte: «... So sahen wir Februarsnächte, Ahnfrauen, Teufelsbeschwörer, von Zigeunern behexte Brudermörder, und der Schwindel des Zeitgeistes hielt ordentlich dieses Zeug einen Augenblick oben; es kam hinzu, dass ein wahres Genie, aber auch nur eines, gleichfalls diesen Weg einschlug, und es war um die Köpfe der meisten Zeitgenossen geschehen! Das Höchste, worauf der exaltierteste Geist auf dieser Richtung gelangen konnte, ward ersonnen in der Erzählung «Der Vampyr» und dieser Vampyrismus ist es denn, der in der Poesie des Augenblickes (und nicht nur in Deutschland) allmächtig spukt. Man will nicht ergriffen, nicht gerührt, man will gepackt, geschüttelt werden, es soll sich das Haar sträuben, der Odem stocken — und die Poesie hat ihre Wirkung getan!» In seinen «Serapionsbrüdern» (4. Bd. 1821) teilt Hoffmann[2] eine eigene «Vampyr»-Erzählung mit, worin er über Byron sagen lässt: «Seine Belagerung von Korinth ist ein Meisterwerk voll der lebendigsten Bilder, der genialsten Gedanken. Vorherrschend soll sein Hang zum Düstern, ja Grauenhaften und Entsetzlichen sein, und seinen Vampyr hab' ich gar nicht lesen mögen, da mir die blosse Idee eines Vampyrs... schon eiskalte Schauer erregt.»

Die Erzählung Byron-Polidoris wurde mehrmals ins Deutsche übersetzt[3]; auf dem Umwege über ein französisches Melodrama kam sie in verschiedenen Bearbeitungen auf die deutsche Bühne und wurde in zahlreichen Schauerromanen verarbeitet[4].

---

[1] Am 26. und 28. Juni. — Sämtl. Werke, hrsg. v. Grisebach. Leipzig 1900. Bd. 15, S. 86.

[2] Werke. Bd. 9, S. 172 f.

[3] Siehe S. 31 ff.

[4] S. Hock, S. 89—132.

Auch in der höheren Literatur spukte die Vampyrvorstellung noch lange herum, z. B. in den Werken Heines[1].

Mit Amadeus Hoffmann, dem Hauptvertreter der deutschen Schauerromantik, hatte Byron den Stoff seiner Tragödie «Marino Faliero» gemein. Hoffmann hatte daraus eine Erzählung gesponnen: «Der Doge und die Dogaresse», und die Kritik unterliess nicht, die beiden Werke miteinander zu vergleichen[2].

Die Gaben Byrons waren also in mancher Beziehung dem romantischen Lesestoff des deutschen Publikums verwandt; aber auch nach andern Seiten hin hatten sie Vorläufer in der deutschen Literatur. Durch die biblische Poesie seiner «Hebrew Melodies» fühlte man sich an Klopstock erinnert[3], die Schwermut seiner lyrischen Dichtungen erinnerte an Klopstock und Hölty[4]; mit Schillers «Don Carlos» verglich man, einem Winke Byrons folgend, den Stoff seiner «Parisina»[5], und über den «Korsaren» war in

---

[1] Das blosse Wort und die ausgemalte Vorstellung kehren bei Heine öfters wieder. Ausser den von Hock (S. 57 f., 82) angegebenen Stellen: Werke (hrsg. v. Elster) I 71, IV 221, 342, 374, V 355 sind zu beachten (I 282), III 494, (IV 365, 551), V 480, 531, VI 79. — Z. B. (III 494): ... «dass nicht Indien, sondern Ägypten jenes Kastentum hervorgebracht hat, das seit zwei Jahrtausenden in jede Landestracht sich zu vermummen und jede Zeit in ihrer eigenen Sprache zu täuschen wusste, das vielleicht jetzt tot ist, aber, den Schein des Lebens erheuchelnd, noch immer bösäugig und unheilstiftend unter uns wandelt, mit seinem Leichendufte unser blühendes Leben vergiftet, ja, als ein Vampyr des Mittelalters, den Völkern das Blut und das Licht aus den Herzen saugt.» — Bei Byron vgl. neben dem Prosafragment und der Stelle im «Giaour» (T. II, 275 ff.) noch D. Juan XI, 61 und M. Faliero III, 2 (T. V, 70).

[2] Wiener Jahrbücher 1821, XVI, S. 208.

[3] «Hebr. Gesänge». Übers. von Franz Theremin, Berlin 1820. Einl. S. V.

[4] Jen. Lit.-Ztg. 1818, Spalte 19.

[5] Jen. Lit.-Ztg. 1818, Spalte 17.

der Leipziger Literaturzeitung[1] zu lesen: «Der Stoff des Gedichts erinnert an Schillers Räuber, obwohl Form und Ausführung sehr verschieden sind. Die Sprache Byrons ermangelt zwar der epischen Simplizität, gefällt aber durch ihren erhabenen Schwung und prächtige Bilder. Das Sententiöse und die Neigung, vom Konkreten sich zu philosophischen Abstraktionen zu erheben und diese durch ein poetisches Gewand zu versinnlichen, hat Byron mit Schiller gemein; ebenso auch das Zarte und Weibliche des Gefühls.» — Man fand, dass die Satire «English Bards and Scotch Reviewers» nach «Art der Xenien»[2] die besten Dichter Englands mitnehme. Gelegentliche schlüpfrige Szenen im «Don Juan» wurden mit dem Vorgang u. a. auch Wielands und Gœthes entschuldigt[3]. An die erzählenden romantischen Dichtungen «etwa in der Art unseres Oberon» erinnerten Titel und Eingangsstrophen von «Childe Harold's Pilgrimage, a Romaunt[4].» Auf den Zusammenhang des «Manfred» mit dem Gœtheschen «Faust» wurde mehrfach, zuerst von Gœthe selbst (1820), hingewiesen[5], und über «Cain» liess sich Friedrich Schlegel[6] 1824 vernehmen: «Auch unsern deutschen Faust hat dieser britische Kain der Poesie weit überflügelt; ebenso hoch als Byrons Lucifer, den er uns als König des Abgrunds in seiner ganzen dunkeln Herrlichkeit und mit allem Zauber einer falschen gei-

---

[1] 21. July 1824, Nr. 178. Vgl. Wiener Jahrbücher 1821, XVI, S. 211. Über «Schiller und Lord Byron» siehe H. Kræger: Der Byronsche Heldentypus. (Muncker, Forschungen VI.) München 1898. S. 19—30.

[2] Jacobsen, S. 608.

[3] Schumann 31, S. 163, Jacobsen S. 625.

[4] Jen. Lit.-Ztg. 1818, Spalte 2.

[5] Gœthe: «Manfred»; Jacobsen S. 635; Wiener Jahrbücher 1821, Bd. XV, S. 123; Schumann 3, S. VI, weist auch auf «den von W. Müller neuerlich übersetzten Doctor Faustus von Marlowe» hin.

[6] «Sämtliche Werke» (datiert 1823), Wien, Bd. IX, S. 244 ff.

stigen Grösse so bewunderungswürdig darstellt, über den falschen Universitätsfreund und deutschen Studentenverführer Mephistopheles in Gœthes Dichtung hervorragt.» Freilich lässt Schlegel ausdrücklich den Vorrang Byrons nur in «dieser Sphäre dämonischer Darstellung und der falschen Magie jener finsteren Grösse» gelten, die nicht das eigentümliche Gebiet des Deutschen sei. — In den «Briefen» Jacobsens[1] über die englischen Dichter, die auch Gœthe nachweislich studiert hat, hiess es: «Sie werden mich nicht missverstehen, wenn ich Byron den grössten jetzt lebenden Dichter nenne. Ich setze ihn nicht über Gœthe den Mann, aber über Gœthe den Greis.» Auch an den Lieblingsautor des Publikums, an Jean Paul, erinnerte der Dichter des Don Juan «in vielfacher Hinsicht»; hier wie dort erhielt der Leser «das so vielfach Schöne versetzt mit Gesuchtem, Unnatürlichem, oft Widerndem» und bei den faden Längen Byrons wie Jean Pauls lohnte doch «überraschender Witz, oder ein plötzlich erscheinender *Geist* des Gedankens, des Gefühls, die Mühe des Weiterlesens.» Beide zeichnen sich auch durch Schilderungen und durch Herbeiführung interessanter Situationen aus[2].

Über die Stellung Byrons in der Entwicklung der englischen Literatur unterrichtete man sich durch die Übersetzungen englischer Zeitungsartikel[3] und aus dem Aufsatz von Willibald Alexis in den «Wiener Jahrbüchern»[4]. Kenner des französischen Schrifttums wurden gelegentlich auch auf Byrons Verwandtschaft mit Rousseau hingewiesen[5].

---

[1] S. 635.

[2] Schumann 31, S. 158. Über Byron und J. Paul siehe Joh. Prœlss: «Das junge Deutschland», Stuttgart 1892, S. 39.

[3] Jacobsen S. 615; Schumann 4, S. 125, 127.

[4] 1821, Bd. XV, S. 105 ff.

[5] Jacobsen S. 619.

D. Schwankungen in der Wertschätzung Byrons.

Über dieser günstigen literarischen Atmosphäre war nun der Ruhm Byrons aufgegangen, und bald drangen seine Strahlen durch, so weit ein Deutscher die englische Sprache verstand, so weit man die deutschen Übersetzungen lesen konnte. Man interessierte sich für ihn in der Schweiz[1] wie innerhalb des deutschen Bundes; unter den Zöglingen des Tübinger Stiftes[2], in der Professorenwohnung zu Bonn[3], in der stillen Denkerstube zu Dresden[4] wie in den literarischen Salons von Berlin oder im bunten Treiben des Karlsbader Kurlebens[5]. «Lord Byrons Gedichte, je mehr man sich mit den Eigenheiten dieses ausserordentlichen Geistes bekannt machte, gewannen immer

[1] Alpenrosen 1819 S. 34: «Auch in der Schweiz sind Lord Byrons Dichtungen zu vorteilhaftem Rufe gekommen. Man findet die Szenen von zwei derselben, dem Prisoner of Chillon und Manfred auf Schweizerboden verlegt, und das Erhabene der Schweizernatur scheint in dem starken, fast krampfhaft erregten Geiste des Lords einen aufrichtigen Bewunderer, einen wahrhaft begeisterten Sänger sich erweckt zu haben.» Der Prisoner of Chillon sei ganz geeignet, «einem der merkwürdigsten Schlösser der Schweiz neben seinem geschichtlichen und malerischen auch noch ein dichterisches Interesse zu geben». Ein erster Separatdruck des «Prisoner» erschien 1818 zu Lausanne (vgl. Kölbing II, S. 85 f.). Über «Byrons Beziehungen zur Schweiz» siehe Kraeger, S. 54—70.

[2] Waiblinger, Mörike u. a. Vgl. Harry Maync: «Eduard Mörike», Stuttgart und Berlin 1902, S. 41, 53, 74 u. a. Karl Frey; «Wilhelm Waiblinger», Diss. Zürich, Aarau 1903, S. 112, 118, 127, 144 ff.

[3] A. W. v. Schlegel: siehe A. Strodtmann: H. Heines Leben und Werke, 2. Aufl. 1874, I. Bd., S. 75.

[4] Schopenhauer zitiert Byron in «Welt als Wille und Vorstellung», 1814—18. III, § 34; erwähnt auch ihn an anderen Stellen.

[5] Kanzler Müller, S. 96. — Nachtrag: In Grabbes Aufsatz «Über die Shakspero-Manie», den er 1827 veröffentlichte, aber «vor mehreren Jahren» geschrieben hatte, lesen wir: «Ich gestehe vorläufig, dass mir in der englischen schönen Literatur nur zwei Erscheinungen von hoher Wichtigkeit sind: Lord Byron und Shakespeare.» Jener «als die möglichst poetisch dargestellte Subjektivität» ist ihm «in seiner Art so gross als Shakspere».

grössere Teilnahme» — erzählt Gœthe[1] unter 1817 — «so dass Männer und Frauen, Mägdlein und Junggesellen fast aller Deutschheit und Nationalität zu vergessen schienen.» Drei Jahre später wusste er: «die Originale sind in den Händen aller Gebildeten[2].» In der Jenaischen Literaturzeitung erschien im Januar 1818 durch drei Nummern hindurch eine Beurteilung «wie sie selten ausländischen Dichterwerken mit so viel Ausführlichkeit und Sorgfalt»[3] zuteil wurde, und worin es von der jüngsten Vergangenheit hiess: «Wer nur einigermassen auf Bildung Anspruch machte, hatte seine Werke gelesen, und wer nicht besorgen wollte, für geschmacklos gehalten zu werden, rühmte das Gelesene, vielleicht auch das aus guten Gründen ungelesen gebliebene.... Kaum wagte es der Freund dem Freunde unter vier Augen zu gestehen, dass ihm das eine oder andere Gedicht nicht ganz zugesagt habe.» Man stand also bereits 1818 unter dem Druck einer vollendeten Byronmode; einer Mode, die sich bald auch in weniger gebildeten Leserkreisen breit machte und sich hier mehr an das Äusserliche und Persönliche anklammerte. Wilhelm Müller[4] wenigstens sprach von «Klatschereien der neugierigen Menge», als er 1822 schilderte, wie man «die Gewissensbisse des edlen Lords, seinen Menschenhass, seine verwelkten Gefühle, seine jugendlichen Verirrungen und verblühten Hoffnungen im Munde der halbgebildeten Leserklasse bei Schüsseln und Teetassen herumtragen hört.»

Die Popularität Byrons beruhte demnach, wie es sich auch weiterhin bestätigen wird, nur zum Teile

---

[1] T.- u. Jahreshefte N. 946.

[2] Gœthe: «Byrons Don Juan». 1820.

[3] Alpenrosen S. 34. Auch sonst nahm man auf diesen Artikel mehrfach Bezug: Adrian S. 28, Schumann 4, S. 130 ff.

[4] Verm. Schriften V, 163.

auf dem inneren Werte seiner Dichtungen; was aber rein Äusserliches und Sensationelles daran war, musste eine Reaktion heraufbeschwören helfen, die in Deutschland schon frühzeitig eingesetzt hatte. Nach dem ersten Ansturm der Begeisterung, als die Gemüter aus dem aufgeregten und überspannten in einen ruhigeren und betrachtenden Zustand zurücktraten, musste Byron die allgemeine Liebe und innige Verehrung der Deutschen mit dem milderen, besonnenen Walter Scott teilen, und bald «konnte man Byron überhaupt nicht mehr lieben, wenn man ihn auch immerfort bewundern musste.» So erzählt Willibald Alexis[1]. — Unter den persönlichen Anfeindungen, die Byrons Ehescheidung in England hervorrief, schien auch sein dichterischer Glanz verloren zu gehen. Das Intelligenzblatt der Jenaischen Literaturzeitung glaubte im Februar 1817[2] zu wissen «dass die englische Welt ihrer poetischen Sonne ziemlich überdrüssig sei» und rief bald darauf[3] warnend aus: «Mögen sich alle, die nach Weihrauch geizen, an dem traurigen Beispiel des englischen Lords spiegeln! Nie ist er einem britischen Dichter mit grösserer Verschwendung gestreut worden als ihm; aber er hat seinen Ruhm so völlig überlebt — oder besser gesagt: er hat ihn gemordet!» In jenem langen Artikel, der 1818 in den Januarnummern derselben Zeitung erschien, stand zu lesen: durch das laute Geschrei der Kritiker habe Byron «noch jüngst» ausgezeichneten Ruhm genossen; seither habe sich freilich die Stimme des Publikums über ihn fast zu sehr geändert... «Jetzt vergöttert ihn nur noch die eine Partei, während die andere ihn nicht bloss angreift, sondern sogar den Menschen in dem

[1] Wiener Jahrbücher. 1821. XV, S. 110.
[2] Nr. 13.
[3] Mai 1817 (Nr. 38).

Schriftsteller fast wütend verfolgt, und nur wenige einzelne über dem Dichter zu Gericht sitzen.» Da kam noch, wie herausfordernd, 1818 der leichtsinnige «Beppo» von Venedig aus dahergeschlendert; ihm folgte «Don Juan» auf den Fersen, unterliess aber bereits, die Namen seines Dichters und Verlegers zu nennen. Unter diesen Masken wollte die englische Kritik[1] den wahren Byron endlich erkannt haben; ihr Groll verdichtete sich zu einem drohenden Unwetter, und Byron selbst glaubte um diese Zeit ein Niedergehen seines Ruhmes zu bemerken[2]. In Deutschland wollte sich sogar Gœthe 1820 gegen ihn erklären[3]. Alexis liess 1821 seine absprechende Charakteristik in den «Wiener Jahrbüchern» erscheinen, Wilhelm Müller protestierte 1822 energisch gegen den Missbrauch von Byrons Talent und das Unechte seines Ruhmes; Friedrich Schlegel stellte ihn 1824 dar als die Verkörperung des bösen Prinzips[4], und in der Leipziger Literaturzeitung las man 1826 (22. Aug. Nr. 204), dass der Ruhm Byrons bald wieder zurückgehen müsse.

Aber diese allgemeine Verstimmung zog in Deutschland bald vorüber, soweit es sich eben nur um Stimmung und nicht um Überzeugung handelte. Der Sturm war von England ausgegangen und hatte nach Deutschland hinübergewirkt, aber hier legte er sich in kurzer Zeit; und bald begann man zu hoffen, durch deutsche Vorurteilslosigkeit und deutsche Kritik dem Genius Byrons einen festeren Boden zu bereiten als die unreife englische Kritik es vermocht hatte[5]. Un-

[1] Blackwoods Magazine, Juni 1818. (Siehe Jacobsen S. 624 ff.)

[2] Ackermann S. 116.

[3] Kanzler Müller S. 51. Sinzheimer S. 26.

[4] a. a. O.

[5] Literaturblatt zum Morgenblatt, Stuttgart, Sept. 1824, Nr. 78.

bekümmert um den Lärm des Tages schrieb die Hallenser Literaturzeitung 1819[1]: «Der seltene Geist des grossen englischen Dichters verbreitet seine leuchtenden Strahlen immer mehr und mehr auch unter den Deutschen, die in der neusten Zeit an der freudigen Anerkennung von Byrons Genie wieder recht auffallend beweisen, wie gern sie das wahrhaft vortreffliche aufnehmen, es komme woher es sei.» Bald darauf, als 1821 der «Cain» erschien, erreichte die Entrüstung in England ihren Höhepunkt. Weil diese philosophierende Dichtung sich mit den christlichen Grundlagen des Staates nicht vertrage, ward ihr der Schutz gegen Nachdruck verweigert; Byron selbst erschrak vor den Wirkungen seines Freisinns und wollte persönlich nach England zurückkehren, um für sein Werk einzutreten.

Den Deutschen aber konnte Elise von Hohenhausen in ihrer Übersetzung des «Cain» (1825), der ersten, die hervortrat, erzählen[2], dass die englischen Zeitschriften, und nach ihnen die deutschen, das Gedicht aus religiösen Gründen völlig verdammt hätten; «nur im Literaturblatte des Morgenblattes erhob sich eine leise Stimme zur Verteidigung des Cains, bis ihn Gœthe in seinem «Kunst und Altertum» (Bd. V, 1. Heft) durch philosophische und künstlerische Ansichten, in das wahre Licht gesetzt hat». Die Stimme im Literatur-Blatt[3] war allerdings sehr leise; nur ganz nebenbei sprach sie ablehnend von dem «vielen Anstoss und Ärgernis», welches das «spekulative Umgreifen» in dem Mysterium Kain gegeben habe. Um so vernehmlicher waren die erklärenden und preisenden Worte Gœthes; und ein Artikel des Literatur-

[1] Allg. Lit.-Zeitg., Halle und Leipzig, Sept. 1819, Nr. 217.
[2] Schumann 18, S. 9, vgl. ihr oben zitiertes Gedicht.
[3] 19. Aug. 1823.

blattes knüpfte im September 1824 (Nr. 78) daran Betrachtung: «Wenn man sieht, dass die ästhetis Kritik in England erst jetzt, sichtbar durch deutsc Forschung angeregt, sichern Boden und festere Ha tung zu gewinnen anfängt, könnte sich auch in Beziehung auf Byron wiederholen, was bei dem grössten englischen Dichter geschehen ist, den, selbst nach dem ... Geständnisse eines Engländers (in der Quarterly Review, Stück 57), erst die deutsche Kritik gründlich und tief gewürdigt hat. Es ist damit wirklich der Anfang gemacht, und man wird gerade jetzt nicht ohne lebhaften Anteil lesen, was Gœthe im neusten Stücke seiner Zeitschrift mit seinem klaren und ruhigen Blicke über Byrons Cain, eine in England kläglich missverstandene Dichtung, sagt.»

Somit war Gœthe, nachdem er sich in seiner Zeitschrift «Über Kunst und Altertum» über «Manfred» (Bd. 2, Heft 2), «Don Juan» (Bd. 3, Heft 1) und «Cain» (Bd. 5, Heft 1) kritisch geäussert hatte, nun auch öffentlich zum Mittelpunkte der deutschen Byron-Verehrung geworden, und bis auf den heutigen Tag ist er — nach dem Urteile Brandls[1] — eine wesentliche Stütze derselben geblieben. Als man 1823 von dem Eintreten Byrons für die Sache der Griechen hörte, da wichen in Deutschland auch die letzten Schatten der Verstimmung; die deutschen Philhellenen begeisterten sich an dem Gedanken, dass er, der so oft den Kampf besungen uud die Herrlichkeit des alten Hellas gepriesen, nun in ihrem Geiste auch zum Kriegsführer werde; der Berliner von Schilling sandte ihm ein schwungvolles griechenfreundliches Gedicht[2]

[1] A. a. O. S. 3.

[2] R. F. Arnold: «Der deutsche Philhellenismus». Euphorion, 2. Ergänzungsheft S. 85.

und Elise von Hohenhausen gab dieser allgemeinen Stimmung die Worte[1]:

«Der Freiheit Sänger wird nun auch ihr Held.
Es frohlockt Hellas und mit ihm die Welt.»

Ohne zum eigentlichen Kampfe gekommen zu sein, starb er in der Sumpfatmosphäre Missolunghis am 19. April 1824. Mit königlichen Ehren wurde er bestattet und die Nachrichten von einer allgemeinen Landestrauer[2] gaben der Todesbotschaft noch einen besonders weihevollen Charakter. Bei solchem Ausgang geriet selbst das verdammende Urteil der Engländer ins Schwanken[3], und in Deutschland erreichte die Sympathie für Byron als Menschen jetzt ihren Höhepunkt. Der Nekrolog, den Walter Scott als stets treuer, nachsichtiger Freund dem Verstorbenen gewidmet, wurde mehrfach ins Deutsche übersetzt[4]; er schloss mit den Worten: «In einem Kreuzzuge für Freiheit und Menschlichkeit zu fallen, würde in alter Zeit eine Busse für die schwärzesten Verbrechen gewesen sein, und so darf es jetzt wohl als eine Abbüssung für grössere Thorheiten geachtet werden, als die übertriebenste Verläumdung sie jemals auf Byron häufen konnte.» Einen ähnlichen Gedanken machte Wilhelm Müller in der Halle'schen Literaturzeitung geltend; mit überschwänglichen Worten pries er die letzten Tage Byrons und machte zu seinen Gunsten eine merkwürdige Umwandlung seiner ganzen Auffassung durch. Das Stuttgarter Literaturblatt meinte[5]: «Der Leser verzeiht Menschenhass und Verachtung dem Helden, der im Kampfe für Menschenwohl den

[1] Schumann 24, S. 252.
[2] Literaturblatt, 15. Juni 1824.
[3] Literaturblatt, 28. Sept. 1824.
[4] Schumann 17, S. 147 ff. Literaturblatt, 9. Juli 1824.
[5] 11. Okt. 1825.

Tod fand» und brachte in einem eigenen Nekrolog[1] die kräftige Wendung: «.,. die schönste und erhabenste Eingebung war sicherlich die, welche ihn nach *der* Küste trieb, wo ihn ein frühzeitiger Tod erwartete. Schmückte seine Stirne nur allein der Palmenkranz des Helden, den die Hand der Griechen ihm gewunden, Lord Byron würde dadurch schon unsterblich sein[2].»

In den folgenden Jahren wurde der Tod Byrons vielfach poetisch verherrlicht[3], so von Elise von Hohenhausen in ihrem «Nachruf» (1827), von Frau v. Helwig-Imhof in ihren «Gedichten» (1826), von Wilhelm Müller in seinen «Liedern der Griechen« (1825), von Platen in einem Epigramm[4], von Chamisso in der Romanze: «Lord Byrons letzte Liebe» (1827)[5], von Zedlitz in seinen «Totenkränzen» (1828), von Heine in einer undatierten Romanze «Childe Harold» und von Gœthe (1826) in dem Trauergesang, den er im zweiten Teil des «Faust» seinem Euphorion-Byron anstimmen lässt:

«... Ach! wenn du dem Tag enteilest,
Wird kein Herz von dir sich trennen ...»

Ungefähr ein Jahrzehnt lebte diese Begeisterung

---

[1] 15. Juni 1824.

[2] Weitere Nekrologe im «Gesellschafter» 1824, Nr. 89 (A. v. Maltitz) und in der «Abendzeitung» 1825, Nr. 34 (Th. Hell). — Gœthe war dem griechischen Unternehmen des politisch liberalen Lords im Ganzen nicht zugetan. (Kanzler Müller S. 154, 177 u. a., anders S. 162 und die Euphorionszene im Faust.)

[3] Siehe Ackermann S. 160 ff., Arnold S. 85, Anm. Bei beiden auch spätere Dichtungen.

[4] Fehlt bei Ackermann und Arnold. Platen: «Byrons Don Juan» (Ges. Werke, 1853, II, 289).

[5] Arnold (S. 162): «L. B's. letzte Liebe erzählt eine der zahllosen, an den Toten sich heftenden Legenden.»

ungebrochen fort. Man gab sich der Lektüre[1] der reichlich hervortretenden Lebensbeschreibungen, Tagebücher, Gespräche, Briefwechsel, und kritischen Betrachtungen hin; verschiedenes davon wurde ins Deutsche übersetzt[2]. Über das gesamte Material, soweit es bis zum August 1825 vorlag, erstattete Wilhelm Müller in der Hallenser Literaturzeitung[3] Bericht. Das beste, was Deutschland an handschriftlichen Papieren besass, lag bei Gœthe in einem roten Portefeuille eingeschlossen[4] und wurde von ihm für einen Aufsatz über sein «Lebensverhältnis zu Lord Byron» verwertet. Dieser Aufsatz erschien schon 1824 in englischer Übersetzung als Zugabe zu den «Conversations of Lord Byron» von Medwin, und legte dort Zeugnis ab für die Byronverehrung in Deutschland[5].

Hier versuchte man sich schon selbständig an der Verarbeitung des vorliegenden biographischen Materials: 1825 liess Wilhelm Müller eine vollständige Lebensbeschreibung erscheinen; andere folgten ihm nach[6].

Noch fünf Jahre später konnte man schreiben, dass «die allgemeine Bewunderung für die Werke dieses Dichters in dem Masse wächst, in welchem das Urteil über ihn unbefangen uud allseitig sich ent-

---

[1] Gœthe, Unterhaltungen mit Kanzler Müller (S. 164, 177, 190), mit Eckermann (24. Febr., 11. Juni 1825). Biographische Anspielung in Platens Gedicht: «Einladung nach der Insel Palmaria» (1828), Werke II, 221.

[2] Bei Gœdeke: 1. Auflage (!) III, S. 1329 ff.

[3] August 1825. Nr. 206 f.; in seiner Byron-Biographie wiederholt.

[4] Eckermann 26. März 1826. Sinzheimer S. 23.

[5] Brandl S. 21 ff., wo auch ein erster Entwurf mitgeteilt wird.

[6] Ph. A. G. v. Meyer: «Byrons Leben» 1830 in «L. B's. Sämtl. Werke», herausgegeben v. Adrian, Frankf. a. M., 1. Teil. (Nachtrag im 12. Teil).

wickelt und begründet[1]. Erst seit der Mitte der dreissiger Jahre begannen den Deutschen allmählich die Augen aufzugehen[2] auch für die künstlerischen Schwächen und Mängel in den Dichtungen ihres bisherigen Lieblings.

E. Übersetzungseifer.

Eine der Hauptkundgebungen des deutschen Interesses für Byron liegt in den zahlreichen Übersetzungen seiner Werke, und aus diesem Gesichtspunkt haben wir sie hier zu betrachten. Neben der bedeutenden Anzahl von Verdeutschungen, die zu Lebzeiten des Dichters ihren Weg in die Öffentlichkeit fanden, entstanden sicherlich nicht wenige Versuche, die im Pulte ihrer Urheber verschlossen blieben. Da, wo wir in die Papiere Einblick haben, wie bei Gœthe und seiner nächsten Umgebung, sehen wir ein reiches Keimen und Spriessen solcher Übersetzungsversuche[3]. 1820 schrieb die Zeitschrift «Urania» einen Preis aus für die beste Übertragung des «Childe Harold», eine Ehrung, von der auch Byron selbst mit Freuden hörte[4]; nicht weniger als acht Arbeiten liefen ein, von denen aber keine einzige angenommen werden konnte[5]. Die Schwierigkeiten, mit denen die Byronübersetzer zu

---

[1] Werke, herausgegeben von Adrian 1. S. III.

[2] Brandes: «Das junge Deutschland» S. 38 weist hin auf Gutzkow (seit 1835). Man vgl. auch das scharfe Urteil Fr. Hebbels in seinen Tagebüchern, 1845. (Sämtliche Werke, hist.-krit. Ausgabe von R. M. Werner. 2. Abt. III, 3487, IV, 5390, 6194.) R. Gottschall in «Byron und die Gegenwart» (Unsere Zeit 1866, 2. Hälfte, S. 480 ff.) hat sich schon gegen die «Verkleiner des Dichters» zu wehren. Weiteres bei Ackermann, S. 169 ff.; O. Weddigen: L. B's. Einfluss auf die europ. Literaturen der Neuzeit; Hannover 1884, S. 30—54; auch in unserm 2. Abschnitt.

[3] Brandl. S. 4 ff.

[4] Brief an Murray 1822.

[5] Schumann 4, XVIII; 10 VI.

ringen hatten, waren keine geringen: neben der Schwierigkeit, die jede metrische Übersetzung aus dem Englischen bietet, wegen der vielen einsilbigen Worte, die durch mehrsilbige deutsche zu ersetzen sind, und wegen der damit zusammenhängenden Verschiedenheit der Reimverhältnisse[1], machten sich noch ganz besondere geltend: Wie sollte man die für Deutschland neuartige Spenserstanze des Childe Harold wiedergeben? in strenger Beibehaltung des Originalsilbenmasses, in einer freien Umbildung, oder aufgelöst in Prosa[2]? Wie den rein englischen Humor des Don Juan und seine Wortspiele in eine deutsche Form kleiden, da die deutsche Poesie noch keine «gebildete komische Sprache»[3] hatte? Wie übersetzen, wo die Beziehungen auf englische Verhältnisse gar nicht zu verstehen waren[4]? Hatten die Übersetzer alle derartigen Schwierigkeiten überwunden, so musste noch mit der Zensurbehörde gerechnet werden: Einiges im «Don Juan» wurde gestrichen; im ganzen jedoch hatte der Übersetzer, Reinhold, «die dankenswerteste Freisinnigkeit dieser Behörde zu rühmen»[5].

Aber trotz aller Hindernisse konnte kein lebender Dichter sich rühmen, «so vielfach und grossenteils so glücklich übersetzt zu werden, wie Lord Byron»[6]. Die gleichen Dichtungen wurden wieder und wieder übersetzt, einmal besser, das andere Mal weniger gut — das eine Mal wurde der Text wörtlich treu wiedergegeben, ein anderes Mal freier und dichterischer. Oft wurden englischer Text und deutsche Übersetzung nebenein-

[1] Schumann 10, XIV f.
[2] Schumann 4, XVIII ff. (vgl. «Urania» 1820, 1821 S. XXVII.)
[3] Goethe's Aufsatz über «Don Juan».
[4] Goethe's Tag- u. Jahres-Hefte N. 1047; Schumann 31, S. 151.
[5] Schumann 31, S. 164.
[6] Hallenser Lit. ztg. Dezember 1821. Nr. 323.

ander gedruckt, auch biographische Notizen oder kritische Betrachtungen über den Dichter beigegeben. Am liebsten hielt man sich an die lyrischen Erzählungen, die mit ihren Reimpaaren am leichtesten zu übertragen waren und die überhaupt den Zeitgenossen am meisten zusagten[1]. Eine erste anonyme Übersetzung des «Korsaren» erschien **1816**[2]; **1817** in der Dresdener Abendzeitung: Auszug und teilweise Übersetzung des «Manfred» durch Karl Trummer, einem Schriftsteller, dem wir weiterhin als Bekannten des jungen Heine wieder begegnen werden. In den «Alpenrosen, ein Schweizer Almanach auf das Jahr **1819**», veröffentlichte J. R. Wyss, der jüngere, eine Übertragung des Gefangenen von Chillon. Im gleichen Jahr erschienen zwei Übersetzungen des «Vampyr» (denen bald eine Bühnenbearbeitung folgte), sowie je eine Übersetzung der «Parisina»[3], des «Gjaur» und «Manfred» und verschiedener kleiner Gedichte.[3] **1820**[4] gab Dr. Adrian «Lord Byron's Erzählungen» heraus, enthaltend «Die Braut von Abydos», «Lara» und den «Blutsauger» (Vampyr) in zwei Versionen: diejenige Polidoris und die echte (fragmentarische) Byrons, beide hier als zwei verschiedene Erzählungen Byrons mitgeteilt. Von der «Braut von Abydos» und «Lara» wurden auch Separatabdrücke herausgegeben. 1820 erschien ferner eine neue Übersetzung des «Gjaur», zwei des «Korsaren» (von E. v. Hohenhausen und

---

[1] Ackermann S. 181.

[2] Für das Folgende siehe Gœdeke: 1. Aufl. III, S. 1329 ff., weiter fortgeführt von C. Flaischlen: «L. Byron in Deutschland» (Bibliographie) im «Centralblatt für Bibliothekwesen» VII, 455 ff.; Kölbing Bd. I S. LIV ff., Bd. II S. 260 ff.

[3] In «Brittische Dichterproben». Von L. B. [Breuer], Leipzig 1819. Nr. 1. (Fehlt bei Gœdeke.)

[4] Nach dem mir vorliegenden Exemplar. Gœdeke schreibt 1819.

Karoline Pichler); die «Belagerung von Korinth»[1] «Finsternis»[1], einige der «Hebräischen Lieder»[1] und «Byrons Lieder»; von dem Prediger Franz Theremin die «Hebräischen Gesänge», von Jacobsen einige Prosaübersetzungen in seinen «Briefen», und von Gœthe der Monolog Manfred's. **1821** brachte eine Verdeutschung von dem ersten Gesang des «Childe Harold»[2], ferner von neuem den «Gefangenen von Chillon», «Parisina» und «Lyrische Gedichte»; die fünf Don Juanstrophen Gœthes und die vier Stücke in den Gedichten von Heine (dat. 1822). 1821 begann auch die erste Gesamtübersetzung von «Lord Byron's Poesien» zu erscheinen, die eine grössere Anzahl von Übersetzern vollständig in Anspruch nahm und mit deren Betrachtung wir abschliessen wollen. Nebenher liefen noch folgende Erscheinungen: **1823** eine Übersetzung des «Mazeppa»[3]; von Gœthe die Strophen des Bannfluchs im «Manfred»; von G. Lotz, einem zweiten Hamburger Bekannten Heine's «Byron's Werner, als Novelle»; endlich ein untergeschobenes Werk, an denen es damals überhaupt nicht fehlte: «Irner, oder die Widersprüche der Liebe». **1825**: Ein einzelnes Gedicht in der «Abendzeitung», **1826**: «Belagerung von Korinth»[4], «Parisina» und «Beppo», **1827**: «Die Belagerung von Korinth» und «Die Insel», **1828**: «Marino Faliero» und «Manfred».

Mit dem Jahre 1828 war die erwähnte Gesamtübersetzung von Byrons Poesien abgeschlossen. Es war dies eine Serie von 31 Bändchen, auf welche die

---

[1] «Britt. Dichterproben», Nr. 2. (Fehlt bei Gœdeke.)

[2] Von Arthur v. Nordstern in Kind's «Muse» 1821. (Fehlt bei Gœdeke.)

[3] In «Engl. Dichtungen nach W. Scott, L. Byron u. a.» Übersetzt von Dr. B. Wolff, Hamburg (S. 95—145). Fehlt bei Gœdeke.

[4] «Übersetzt zum Besten der Griechen». Stralsund 1826. (Fehlt bei Gœdeke.)

einzelnen Dichtungen oder ihre verschiedenen Gesänge kunterbunt verteilt waren. Sehr vieles erschien hier zum ersten Mal übersetzt: so manche der kleineren Gedichte, der 2. bis 4. Gesang des «Childe Harold», fast der ganze «Don Juan», die meisten Dramen, die kritischen Aufsätze und die Parlamentsreden. Auch Biographisches wurde beigegeben: als Einleitung einige kärgliche «Nachrichten über Lord Byron»; dann aber: die Unterhaltungen mit Medwin[1], fabelhafte Berichte über eine Reise nach Sizilien, Korsika und Sardinien im Jahre 1821[1], ein Brief über Byrons Aufenthalt auf der Insel Mitylene[2]; letzterer schon in der «Abendzeitung» für 1818 (Nr. 291, 292) und von Adrian 1820 mitgeteilt. Ferner: Charakteristiken und Urteile über Byron aus englischen und deutschen Zeitschriften und selbständige biographisch-kritische Versuche. Auch in dieser Gesamtübersetzung liefen unechte Werke mit unter: der «Vampyr»[3] Polidoris erschien hier unter dem Namen Byrons zum vierten Mal übersetzt (1821). Unecht war auch die Dichtung «Parga»[4], eine Fälschung nach Byrons orientalischen Erzählungen, mit geschickter Nachbildung seiner Vorworte und Anmerkungen; eine Episode aus dem griechischen Krieg bildete den Hintergrund, und Haidee aus «Don Juan» (II—IV) war als Heldin eingeführt[5].

An der Herstellung dieser 31 Bändchen wirkten 13 Schriftsteller mit (J. Körner, W. Reinhold, H. Döring, Aug. Schumann, Chr. Meissner, Th. Hell, J. L. Witthaus,

[1] Bd. 17 (1825). Zu der «Reise» vgl. Literaturblatt 1825 Nr. 93 und Hallenser Litztg. 1825 Nr. 206.

[2] Bd. 5. S. 129 ff. (1821.)

[3] Bd. 5. S. 63 ff.

[4] Bd. 14. S. 7 ff. (Bei Gœdeke irrtümlich «Parisina».)

[5] Byron zugeschrieben wurde auch ein anonymer Roman (des Sir John Hope): «Anastasias or the Memoirs of a Greek; written by himself.» London 1819. (Vgl. Wiener Jahrb. 1820. Bd. XII S. 124.)

Wilh. v. Lüdemann, E. v. Hohenhausen, C. Richard, Julie v. Nordenflycht, Fr. Diez, K. L. Kannegiesser), die sämtlich an dieser Stelle zum ersten Mal als Byronübersetzer unterzeichneten, ausgenommen Elise v. Hohenhausen. Das Werk erschien im Verlag der Gebrüder Schumann in Zwickau (1821—28) und zwar in derselben «Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker», in der schon 1819 ff. ein Nachdruck der Byronschen Originale erschienen war. Somit waren die Brüder Schumann an der ersten Verbreitung Byrons in Deutschland stark beteiligt; der eine von ihnen, August, der Vater des Komponisten Robert Schumann[1] wirkte selber literarisch mit, indem er für die Gesamtübersetzung die ersten zwei Gesänge des «Harold» umdichtete. Die Ausgaben in der Taschenbibliothek eigneten sich — laut Anzeige der Verleger — «ihrer Form wegen, besonders für Reisende, für Spaziergänger, für junge Studierende und Gebildete jeden Standes und Geschlechts, auch recht eigentlich zu Geschenken der Liebe und Freundschaft»; sie lagen vorrätig in den Schaufenstern der deutschen Buchhandlungen, von Brüssel bis Wien, von Florenz bis Petersburg[2]. Für eine genauere Kenntnis Byrons war diese Publikation in weiten Kreisen Deutschlands jedenfalls grundlegend[3]. Eine zweite Übersetzung der sämtlichen Werke, herausgegeben von Adrian, erschien erst 1830/31.

---

[1] Nach dem Beispiel seines Vaters bewies Rob. Schumann schon im 16./17. Altersjahr Interesse für Byron durch Vertonung mehrerer seiner kleineren Gedichte (1826/27). 1848 schuf er die bekannte Ouverture und mehrere Tonsätze zu «Manfred».

[2] Bd. 17, S. 156 f.

[3] Das mir vorliegende Exemplar stammt laut Etikette und Namenszug aus der Bibliothek des Dr. Wolfgang Menzel in Stuttgart (seit 1825 Redaktor des «Literaturblattes»). Auch Goethe hat aus dieser Ausgabe wenigstens Dörings Manfredübersetzung benutzt. (T.- u. J.-Hefte N. 1062)

F. Beleuchtung von Byrons literarischer Umgebung durch die Anthologien.

Von den Übersetzungen einzelner Dichtungen waren verschiedene in Sammelwerken vor das Publikum gelangt: in Zeitschriften und Almanachen, in den eigenen Gedichtbüchern der Übersetzer oder in Anthologien aus englischen Dichtern. Eine besondere Betrachtung wollen wir den Anthologien widmen, denn wenigstens eine von ihnen hat dem Byronverständnis in Deutschland bedeutende Dienste geleistet. Erst durch solche Sammlungen lernte man seine literarische Umgebung kennen und manche seiner Anspielungen verstehen. Aus der Zeit um 1820 sind uns deren vier bekannt. 1819, 1820, 1827 gab der Legationsrat Breuer in Dresden «Brittische Dichterproben» heraus (Leipzig, b. Brockhaus), in metrischen Übersetzungen mit gegenüberstehendem Original; er fand damit die volle Anerkennung der Kritik[1]. Das erste Heft enthielt Dichtungen von Th. Moore und Byron, das zweite von Byron und G. Crabbe, das dritte u. a. wieder von Byron. 1821 stellte C. M. Bläsing aus bereits vorhandenen Übersetzungen ein Buch zusammen: «Naturszenen und Gemälde aus Scotts und Byrons Dichtungen» (Elberfeld, bei Schönian). Die Kritik[2] verurteilte scharf die Auswahl der Übersetzungen; da aber das Büchlein billig war, mag es immerhin in weitere Kreise gedrungen sein und ist jedenfalls bezeichnend für das Interesse an Byrons Landschaftsschilderung. 1823 erschienen ferner «Englische Dichtungen nach Walter Scott, Lord Byron, Campbell, Moore und andern. Übersetzt von Dr. B. Wolff» (Hamburg, bei F. H. Nestler). Von Byron enthielt diese

[1] Allg. Litztg., Halle und Leipzig. 1821. Nr. 243.

[2] Literaturblatt (zum Morgenblatt) 1822, Nr. 53.

Sammlung den «Mazeppa»; mit den Übersetzungen war die Kritik[1] sehr unzufrieden.

Weitaus die bedeutendste und verbreitetste dieser Publikationen war diejenige von Friedrich Johann Jacobsen: «Briefe an eine deutsche Edelfrau über die neuesten englischen Dichter». (Altona, in Komm. bei J. F. Hammerich, 1820). Wir dürfen wohl Jacobsen neben Gœthe und Frau von Hohenhausen als den dritten Hauptträger der deutschen Byronverehrung bezeichnen und müssen hier seinen Anteil einer nähern Betrachtung unterziehen. Er war 1774 in Dithmarschen geboren und hatte als Jurist Studienreisen nach England gemacht, so dass er auch die englische Literatur auf ihrem heimatlichen Boden kennen lernte. Später war er als Obergerichtsadvokat in Altona tätig; er starb am 24. Februar 1822[2]. Er hatte sich als Rechtsgelehrter mit Arbeiten über das Seerecht schon einen bedeutenden Namen erworben, als er 1820 mit den «Briefen» als Literarhistoriker und Ästhetiker auftrat[3]. Schon früher hatte er sich mit Byron in Verbindung gesetzt, denn zweifelsohne ist *er* jener Jacobsen gewesen, von dessen Einladung das Tagebuch des Dichters[4] erzählt: «Im Sommer 1817 erhielt ich eine Einladung nach Holstein von einem Herrn Jacobsen aus Hamburg... Es war seltsam genug, eine

[1] Literaturblatt 1824, Nr. 19.

[2] Allg. deutsche Biographie, Bd. 13 (1881).

[3] Jacobsen machte sich auch sonst um Literatur und Kunst ververdient. 1817 veröffentlichte er eine «Denkrede auf Klopstock»; unter den Frauen, denen seine «Briefe» öffentlich gewidmet waren, befand sich Klopstocks Witwe. Er machte im «Morgenblatt» den Vorschlag, einen Preis auszuschreiben für ein deutsches «Nationallied» (eine Nationalhymne in der Zeit der Reaktion!) und gab in dieser Richtung verschiedene Anregungen. Er teilte ferner in der «Hamburger Zeitung» persönliche Erinnerungen an Thorwaldsen mit. Die zwei letzten Aufsätze wurden in seinen «Briefen» wieder abgedruckt. (S. 541 ff.; S. 95 ff.)

[4] Engel S. 160 f.

Einladung zu erhalten, den Sommer in Holstein zuzubringen, während ich in Italien war — und noch dazu von Leuten, die ich nie gekannt habe. Der Brief war nach Venedig adressiert; Herr Jacobsen spricht darin ‚von den wilden Rosen, die in dem holsteinischen Sommer blühen.' Warum wanderten denn die Cimbern und Teutonen aus?» — «Mit derselben Gelegenheit» erhielt Byron auch die Übersetzungen und Originalverse jener «Westphälischen Baronesse», in der wir Elise von Hohenhausen erkannt haben. Sie muss also 1817 mit Jacobsen, als dem Absender des Briefes, in Verbindung gestanden haben, und sie war denn auch jene «deutsche Edelfrau», an die drei Jahre später seine «Briefe» gerichtet wurden[1].

Das Buch Jacobsens galt als die beste Quelle, aus der man sich über die zeitgenössische Dichtung der Engländer unterrichten konnte: Gœthe machte sich Auszüge daraus und suchte mit ihrer Hilfe Byrons Jugendsatire: «English Bards and Scotch Reviewers» zu verstehen[2]; sicherlich hat auch Heine eifrig in diesem Buch gelesen, das er wenigstens im Salon der Frau von Hohenhausen finden musste, wenn er es nicht von einem seiner Oheime, von denen zwei auf der Subskribentenliste figurieren[3], leihweise oder zum

[1] Letzteres nach ihrem Biographen Kelchner (Allg. d. Biogr.). Auch aus den «Briefen» liess es sich vermuten: unter den Damen, denen das Werk gewidmet ist, befinden sich nur zwei Edelfrauen — E. v. Hohenhausen ist die eine. Die «deutsche Edelfrau» ist, wie Jacobsen selbst, namentlich für Byron begeistert; dieser gleichen Bewunderung verdankt er ihre Freundschaft (S. 1); sie hat aus seinen Werken übersetzt (S. 634, 658), sie hat einen Nachruf zu seinem «Fare thee well» (= Zuruf an Lady Byron S. XXIII) gedichtet, den Jacobsen in englischer Übersetzung mitteilt (S. 709): Alles wie E. v. H. Obgleich sie nirgends in den Briefen als Adressatin bezeichnet wird, vermutete schon der Rezensent der Hallenser Literaturzeitung, 1821, Nr. 243, es sei «wahrscheinlich die Baronesse von Hohenhausen.»

[2] Brandl S. 13 f., T. u. Jahres-Hefte N. 1062.

[3] Salomon Heine und Henry Heine, Wechselmäkler.

Geschenk erhalten hatte. Auch drei Mitarbeiter an der Schumann'schen Gesamtübersetzung (Aug. Schumann, Witthaus, Reinhold) benutzten die « bekannten Briefe » und priesen sie als ein « nicht genug zu empfehlendes Werk[1]. »

Die « Briefe über die neuesten englischen Dichter » erschienen auf Subskription in einem starken, vornehm ausgestatteten Bande (8°) und kamen später auch in den Buchhandel. Auf der Subskribentenliste befanden sich hauptsächlich Namen und Titel aus den höheren Gesellschaftskreisen. Ein Rezensent[2] des Buches wusste zu erzählen, dass Jacobsen seine Materialien in England gesammelt und von London die Porträts der Dichter, sämtlich in Originalkupfern, mitgebracht habe. Auch Tonsetzungen zu sechs englischen Liedern waren beigegeben, darunter zu Byrons « Fare thee well »[3]. Der Inhalt der 39 Briefe, mit Anhang, umfasste « nach dem Vorbild von Mme de Staëls ‚Allemagne', nur in schwächlicherer Art[4], » die Lebensbeschreibungen der neusten englischen Dichter und Dichterinnen und Beurteilungen ihrer Werke mit vielen Zitaten und Übersetzungen. Ausführlicher sind neben Byron Thomas Moore, Wordsworth, Southey, Scott, Crabbe und Rogers behandelt; auch aus den Werken kleinerer Dichter werden Proben mitgeteilt, während Shelley und Keats, entsprechend der traurigen Gleichgültigkeit ihrer Landsleute und Zeitgenossen, auch hier gänzlich fehlen. Auf die Literatur der Vergangenheit fallen nur gelegentliche Streiflichter.

---

[1] Schumann 4, S. 134; 10, XII; 13, S. 79; 22, S. 100; 29, S. 60.

[2] Hallenser Lit.-Ztg. 1821, Nr. 243. Bietet auch genaue Inhaltsangabe.

[3] Komponisten sind nicht genannt.

[4] Brandl S. 14.

Dieser ganze reiche Stoff diente z. B. Gœthe wesentlich dazu, den einzigen Byron aus seiner literarischen Umgebung heraus besser verstehen zu lernen[1] Die Briefe über Byron bildeten auch den eigentlichen Kern von Jacobsens Werk. Sein Bild steht vor der Titelseite, ihn spart der Verfasser bis zuletzt auf, um für das Materialsammeln Zeit zu gewinnen (S. 2). Er hat in London mit seinem Verleger Murray verkehrt (S. 716, 717) und von ihm allerhand Auskunft über ungedruckte Arbeiten, sonstige Manuskripte, Honorare usw. erhalten. So war denn auch die Lebensgeschichte des Dichters hier vollständiger und gründlicher behandelt, als man sie sonst in Deutschland zu lesen bekam[2]. Der erste Brief über Byron (der 34. des Buches) gibt biographische Notizen, teilweise anekdotenhafter Art; dann folgen sechs z. T. umfangreiche Auszüge aus verschiedenen kritischen Journalen Englands in deutschen Übersetzungen, durch die man « eine gute Übersicht der verschiedenen Urteile über den Childe Harold »[3] gewann und zu « anziehenden Vergleichungen »[2] veranlasst wurde. *Der erste Aufsatz* (aus der « Quarterly Review ») stammt aus der Künstlerfeder Walter Scotts und ist von einer starken Bewunderung getragen: er beginnt damit, die persönliche Aufnahme Byrons in der englischen Gesellschaft zu schildern, das wechselnde Spiel seiner Gesichtszüge, seinen Charakter; er definiert seine Dichtungsart, besonders im Childe Harold, und ergeht sich in einem breit ausgeführten Bilde über die Schwermut und Menschenverachtung des Dichters; seine Talente und sein Genie finden volle Anerkennung und « trotz einer schlechten

---

[1] Brandl S. 14 f.

[2] Hall. Lit.-Ztg.

[3] Schumann 4, S. 134.

Metaphysik und einer schlechten Politik » bleibt er « ein Mann, dessen erhabenen Talenten der Weise und der Tugendhafte sich mit Ehrfurcht und Liebe nahet, ohne einen Seufzer oder ein Zürnen unterdrücken zu dürfen. » *Der zweite Aufsatz* (aus der Edinburgh Review) sucht die Gründe zu entwickeln, weshalb ein grosser Dichter durch leidenschaftliche Selbstzeichnung über seine Zuhörer eine wunderbare Macht ausübt, und lässt uns tiefere Einblicke tun in die Empfindungen der Zeitgenossen für den Dichter — sieht aber zugleich voraus, dass wenigstens diese Empfindungen für die Nachwelt zurücktreten werden; nämlich: das ehrfurchtsvolle Mitleiden und Mitgefühl für den lebendigen Seelenkampf eines grossen mitlebenden Dichters, das rastlose Sehnen, wieder und immer wieder den fürstlichen Leider mit frischen Bekenntnissen einer majestätischen Sorge sich erheben zu sehen, das willige Eingehen, wenn er sich auf die Gebrechlichkeiten und Unruhen in den eigenen Herzen seiner Leser beruft, und vor allem: die erfreuende und erhebende Hoffnung, ihn bald in eine reinere Gedankenatmosphäre gelangen zu sehen, in der er « mit besänftigten Leidenschaften und erstarkter Vernunft ruhig in der gesammelten Majestät seiner Geisteskräfte leben möchte. » Zwischen Byron und dem Publikum seien stärkere persönliche Bande als zwischen dem Publikum und irgend einem anderen lebenden Dichter. Der Kritiker gibt sodann eine Charakteristik des Ch. Harold, der « in einer Art von Sympathie mit der öffentlichen Meinung lebt, » und der Held einer echt nationalen Dichtung sei. Um Lob oder Tadel des Publikums kümmere sich der Dichter nicht; sein Ziel sei allgemeine Herrschaft, allgemeine Tyrannei über die Gemüter der Menschen. Der Artikel schliesst mit dem Wunsche, dass der Dichter sich anderen, heiligen Gegenständen der Liebe und

Leidenschaft zuwenden möge. — Die *dritte Mitteilung* aus einer englischen Zeitschrift (Blackwood's Magazine) fällt mit presbyterischem Eifer über den « Beppo » her: der Dichter sei der unwiderstehlichen Majestät seiner Verzweiflung müde geworden und habe seine Natur verzwergt, um leichteren Zugang zu haben und einen verächtlicheren Nachteil anzustiften. Aber auch dieser Kritiker bewundert den Genius des Dichters: « und ich tue mehr; — ich verehre ihn, aber mit der Zerknirschung eines Anbeters seufze ich über die Erniedrigung Ihrer göttlichen Natur. »

Eine *vierte Stimme* (Blackwood) will auf alle Kritik verzichten einer Macht gegenüber, die uns wie ein Wirbelwind mit sich fortreisst, einer Geistesmacht, die wir als göttlich anerkennen müssen.

Die *fünfte Besprechung* (Edinburgh Review) vergleicht Byron mit anderen englischen Dichtern der Zeit und sieht seinen Vorzug in der Stärke der Diktion und der unnachahmlichen Energie der Empfindungen, von der nicht nur einzelne Stellen, sondern der ganze Körper seiner Dichtungen durchdrungen ist. Aber zu beklagen sei, dass er seine Menschen « mit tigerähnlichen Anlagen » ausrüste und alles aufbiete, diese furchtbaren Wesen interessant und anziehend zu machen. Alle grossen Eigenschaften lässt er der Schuld verwandt und Erzeuger des Elends sein, und nur gleichgültige oder verächtliche Menschen haben nach ihm einige Aussicht auf Ruhe und Glück in dieser Welt. — Die *letzte Kritik* (Blackwood), die Jacobsen mitteilt, ist wiederum panegyrisch. Während Byron in seinen Dichtungen oft die furchtbarsten Abgründe der menschlichen Leidenschaften und des menschlichen Denkens blosslege, könne er doch auch mit gewöhnlichen Sorgen und gewöhnlichen Leiden eine Tiefe des Mitgefühls zeigen, « als wenn seine

Natur nichts traurigeres kennte, als Tränen und Seufzer.»

Komisch wirkt die plötzliche Schlussbemerkung Jacobsens: «Lord Byron hat bis jetzt von dem Herrn Murray £ 14,000 Sterling Honorar für seine Gedichte erhalten[1].»

In dem folgenden Briefe teilt Jacobsen Auszüge aus den Dichtungen Byrons mit, die er durch kurze Zwischenbemerkungen verbindet. Es mag den jungen Heine wohl eigentümlich berührt haben, als er hier von Byron las: «Seine Jugendgedichte sind vergriffen und werden von ihm unterdrückt. Der Dichter legt in denselben das Bekenntnis ab[2], dass die Unmöglichkeit, seiner frühesten Liebe zu leben, ihn in wilde Verhältnisse gestürzt, seine Wangen gebleicht, und seine Ruhe und sein Glück zerstört habe.» Ganz das Nämliche hatte Heine schon wiederholt von sich selber behauptet. Jacobsen teilt die Strophen: «To Mary on receiving her Picture» mit, sowie andere Verse, die sich auf dies Bild beziehen. Er benutzt die Skizze des «Prisoner of Chillon» zu einem Ausfall gegen die reaktionären Regierungen seiner eigenen Zeit, indem er gegen willkürliche Gefangensetzung protestiert und

---

[1] Über den allgemeinen Eindruck der finanziellen Lage Byrons auf die deutschen Schriftsteller vgl. Platen «Der romantische Oedipus» 1828 (Werke, hrsg. v. Gœdeke, IV, S. 105): «... Wo ein Clauren sogar Reichtum sich erschreibt, als wär's ein gewaltiger Byron!» — Ludwig Börne, der erst spät den allgemeinen Enthusiasmus für Byron zu teilen begann (siehe «Ges. Schriften», hrsg. v. Alfr. Klaar, einl. Biogr. S. LII), schrieb in den «Briefen aus Paris» (1832): «Als Byrons Genius auf seiner Reise durch das Firmament auf die Erde ankam, eine Nacht dort zu verweilen, stieg er zuerst bei mir ab. Aber das Haus gefiel ihm gar nicht, er eilte schnell wieder fort und kehrte in das Hotel Byron ein. Viele Jahre hat mich das geschmerzt, lange hat es mich betrübt, dass ich so wenig geworden, so gar nichts erreicht. Aber jetzt ist es vorüber, ich habe es vergessen und lebe zufrieden *in meiner Armut!*»

[2] «To a Lady», Tauchnitz 3, 207.

gegen « die Polizei, die heute die Furcht der Grossen übt. » Die Ähnlichkeit von Manfred mit Gœthes Faust wird erwähnt; als besonders schön dann die Eingangsverse des « Corsair », der « Bride of Abydos », der « Parisina », einige Naturschilderungen, die ganze « Monody on the Death of Sheridan » und einige andere Verse wiedergegeben.

Der nächste Brief Jacobsens berichtet über die neuesten Erscheinungen, namentlich « Mazeppa » und die zwei ersten Gesänge des « Don Juan »[1], welch letzterer von hohem Genius zeuge, aber wegen seiner Unmoralität, wie wir bereits gehört haben, von der Adressatin niemals gelesen werden soll. « Möchte es doch nicht von Byron sein, oder möchte er es wenigstens . . . nicht fortsetzen! » ruft Jacobsen aus und zitiert dazu eine scharf verurteilende englische Kritik (Blackwood). Von « schönen Stellen » werden der Brief der Donna Julia an Don Juan, Strophen über den Schiffbruch Juans und über seine Liebe zu Haidee mitgeteilt. Wie schade (S. 656), dass die Liebe den hohen Genius des Dichters nicht beglückt hat, dass das Glück eines ehelichen Lebens ihm entrissen und er zu einem Timon geworden ist!

Der letzte Brief über Byron bringt aus dem « Giaour » die Anrede an die modernen Griechen; aus « Childe Harold » die Beschreibung der Schlacht von Quatre-Bras, die Elegie auf Rom, die Zeilen über den sterbenden Fechter, die Elegie auf den Tod der Prinzessin Charlotte und die Anrede an das Meer. Der Brief schliesst (S. 681) mit Strophen zum Preise Byrons von Arthur Brooke.

Sämtlichen Zitaten sind unter dem Striche Übersetzungen beigegeben, meist von Jacobsen selbst und

[1] Ein späterer Brief (S. 716) gibt kurze Notizen über den Druck des 3. und 4. Gesanges.

in Prosa. Die Kritik[1] hatte die Flüchtigkeit seiner Übersetzungen, wie der gesamten Verarbeitung des Materials zu tadeln, und fand die eingestreuten philosophischen und religiösen Betrachtungen wenigstens hier nicht am Platze; doch empfahl sie das Buch als « das Vollständigste und Lehrreichste, was in Deutschland über die neueste Dichterperiode unseres Schwesterlandes geschrieben ist. »

G. Wodurch wirkte Byron in Deutschland?

Nachdem wir die Tatsache des deutschen Interesses an Byron nach allen Richtungen hin verfolgt haben, stellt sich uns noch die Frage: Wodurch erweckte denn Lord Byron diese allgemeine Teilnahme seiner deutschen Zeitgenossen? Welche Seiten seines Wesens waren für sie so anziehend? Bei den meisten grossen Dichtern würde die Antwort einfacher lauten als bei Byron, denn hier können wir füglich Dreierlei unterscheiden:

1. Das Interesse für Byrons Person.
2. Das Interesse für Byrons Dichtertalent.
3. Das Interesse für Byrons Heldentypus.

Diese Interessenkreise schneiden sich natürlich bei den einzelnen Verehrern in verschiedener Weise. Während z. B. Gœthe für den Menschen Byron und seinen Lebensgang die grösste Teilnahme beweist, auch seine dichterische Begabung zu preisen nie müde wird, erscheint ihm doch der typische Held Byrons hypochondrisch[2], in seinen Reflexionen fast kindlich[3]: er lässt ihn einfach gleichgültig. Bei Heine dagegen fehlt das biographische Interesse vollständig, während

[1] Hall. Lit.-Ztg.

[2] T.- u. Jahreshefte N. 894, Aufsatz über Manfred, u. a. Stellen.

[3] Kanzler Müller S. 165; Eckermann, 18. Januar 1825.

er die Kunst Byrons in Stoff und Form seiner Jugendgedichte gelegentlich nachahmt und seine eigene Lebenshaltung wenigstens für kurze Zeit eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der jener stolzen menschenverachtenden Helden annimmt.

1. Das Interesse für Byrons Person.

«Was den Ruhm anbetrifft» — schrieb Byron in sein Tagebuch[1] — «so habe ich mein reichliches Teil davon gehabt; gesteigert ist derselbe allerdings durch gewisse menschliche Schicksale und zwar in höherem Grade, als dies bei den meisten Schriftstellern der Fall gewesen, die im Leben eine ehrenvolle Stelle einnahmen.» Ein breiteres Bild dieses persönlichen Ruhmes gibt Wilhelm Müller in seinem Artikel über die Byronliteratur[2], wo er schildert, wie die Privatverhältnisse des Dichters der «English Bards and Scotch Reviewers» gleich nach seinem ersten Auftreten in der literarischen Welt, ein Gegenstand der ästhetischen Beurteilung wurden: «War doch dieses Gedicht selbst, so wie auch ein grosser Teil seiner Knabenversuche, der Hours of Idleness, nicht anders verständlich, als wenn man sich von der Herkunft, der Verwandtschaft, der Erziehung und Vormundschaft des Dichters unterrichtet hatte. Und als nun gar der wunderbare Pilger aus der Levante heimkehrte, und vor der grossen Welt in London seinen antipatriotischen Menschenhass und seine kühne Liberalität zur Schau trug, als er seinen ehelichen Prozess in satirischen und sentimentalen Versen dem Zeitungspublikum zur Unterhaltung Preis gab, als er endlich, in der Fremde umherschweifend, von englischen Zugvögeln als ein überseeisches Wunder aufgespürt, und, wenn auch nur

[1] Engel S. 161.

[2] Hall. Lit. Ztg. 1825. Nr. 206.

durch Jalousien beäugelt, doch in Reisebeschreibungen abgebildet wurde: da füllten sich die Zeitblätter der Politik und der Literatur mit Anekdoten, Charakterzügen, Porträten und Karikaturen des Lord Byron, und niemand nahm Anstand, über den moralischen, religiösen oder politischen Charakter des Lebenden zu urteilen, als hätte derselbe mit seinen Werken auch sein Leben an das Publikum verkauft.»

Man darf wohl behaupten, dass Byrons Eheskandal[1] (1816) den Grund legte zu seiner europäischen Berühmtheit: im Januar 1817 erzählte das Intelligenzblatt der Jenaischen Literaturzeitung (Nr. 7), dass «All Lord Byrons new poems on his domestic circumstances»[2] bereits 17 Auflagen und verschiedene Nachdrucke erlebt hätten, und dass eine Menge Gedichte und Rezensionen für und wider ihn geschrieben würden. Byrons «Fare thee well» an seine Gattin wurde wieder und wieder ins Deutsche übersetzt, so im Kreise Gœthes (1817)[3], von Heine (1819), von Elise von Hohenhausen (1817, 1827)[4], von Adrian (1820), von Breuer, von A. Friedrich und vielen andern[5]. Man sang das Lied am Klavier, nach den Noten, die Jacobsen seinem Buche beigegeben; man stritt sich eifrig darüber, ob der Wortlaut für Lady Byron beleidigend sei oder nicht[6]; man zeigte sich eine Antwort, welche der Lady Byron zugeschrieben wurde, «das Gedicht hat aber so wenig Wert» — meinte Adrian (S. 18) —, «dass die als geistreich anerkannte Lady unmöglich die Verfasserin desselben sein kann.» Auch die lei-

[1] Ausführlich bei Roden Noel (a. a. O.).

[2] Siehe Anmerkungen der Pariser Ausgabe.

[3] Brandl. S. 4 ff.

[4] In Prosa an Byron übersandt, in Versen bei Schumann 24, 205 ff.

[5] Hall. Lit.-Ztg. 1821, Nr. 323.

[6] Adrian S. 15 ff., Schumann 1, S. XII ff.

denschaftlich gehässige Satire auf eine Zwischenträgerin, die «Sketch from private life», wurde vielfach besprochen[1]. Noch viele Jahre hindurch erhielt sich das Interesse für die gescheiterte Ehe des Dichters[2], sei es als Klatsch, sei es als echte Teilnahme für das Schicksal eines grossen Menschen.

Auch die Aufmerksamkeit, die man dem Junker Harold zuzuwenden begann, galt oftmals der Person des Verfassers. Die energische Verwahrung, die er in der Vorrede gegen eine solche Identifizierung einlegte, half nichts. *Seinen* Lebenserfahrungen sollte, nach einem der Übersetzer[3], das Gedicht die Originalität verdanken; *seine* Jugendverirrungen waren dargestellt, «die Gefahr, in welcher er selbst zum Teil früher schwebte.» Die Verachtung der Aussenwelt und der Vorwurf seines edlen Geistes hätten in ihm das Gefühl der Reue erweckt, als dessen Bekenntnis der Childe Harold anzusehen sei. Im Stuttgarter Literaturblatt war 1825 (11. Okt. Nr. 81) zu lesen: «Düster und schroff, wie Byron selbst, trat Childe Harold uns entgegen, und das Interesse, das er unwillkürlich in uns erregte, galt eigentlich weniger ihm, als der Persönlichkeit des Dichters . . . . Wahrlich dieser Childe Harold ist keine blosse poetische Fiktion! Die Einbildungskraft würde, wenn sie allein ihn geschaffen hätte, für einen solchen Charakter schwerlich Gnade gefunden haben; aber wer möchte sein Mitleiden dieser Traurigkeit versagen, die so wahr ist und so tief gefühlt, diesem bittern Widerwillen gegen die Menschen und alle Dinge, den der Verfasser selbst gewonnen hat . . . Man fühlt es nur zu sehr, dass dieser tiefe Ekel, dies Miss-

[1] Adrian S. 17, Schumann 1 S. XII.

[2] Jacobsen S. 656; Literaturblatt 1824, Nr. 55.

[3] Witthaus: Schumann 10, VIII ff. (1822)

behagen, welches aus allem atmet, nicht die Frucht eines Tages sind. Man fragt ihn mit Teilnahme, wie und unter welchen häuslichen Verhältnissen dies Schicksal ihn getroffen habe. . . .» Minder wohlwollend hiess es 1818 in der Jenaischen Literaturzeitung (Nr. 1): «Rezensent würde es . . . für eine recht hämische Satire halten, wenn einige die Meinung geäussert haben, der Verfasser habe unter dem schlimmen Childen Harold sich selbst gemeint. Inzwischen ist es doch fast unmöglich, etwas anders anzunehmen. Harolds Reise ist die nämliche, welche Se. Herrlichkeit gemacht; Harolds Ideen sind des Lords Ideen . . . » — Auch andere Kritiker waren geneigt, den häuslichen Verhältnissen Byrons eine grosse Bedeutung für seine Kunst beizulegen: sei es, dass man daher seine tiefe Leidenschaftlichkeit ableitete und meinte, sein Gemüt sei durch die überströmenden Qualen seiner Seele befruchtet worden[1], sei es, dass man auf sie den Mangel an innerem Frieden zurückführte, ohne den kein vollendetes Kunstwerk entstehen könne[2].

Das Zentrum dieses persönlichen Interesses für Byron war das Gœthesche Haus. Auch Gœthe wurde allem Anschein nach durch die ehelichen Verhältnisse Byrons, durch die Abschiedsverse an seine Gattin und durch die «Skizze» zuerst auf ihn aufmerksam[3]. Die erste Lektüre der früheren Werke wirkte auf ihn abstossend, erweckte aber dennoch in ihm den Wunsch, sich der grossen Persönlichkeit des Verfassers zu nähern[4], und in den Tag- und Jahres-Heften lesen

---

[1] «Deutsches Unterhaltungsblatt für geb. Leser aus allen Ständen» 1816, Nr. 57; Alpenrosen 1819, S, 36. Vgl. auch Literaturblatt 1824, Nr. 48.

[2] Leipziger Literaturztg. 1821, Nr. 216; vgl. Schumann 10, S. XII.

[3] Brandl S. 3 f.

[4] T. u. J.-Hefte N. 894.

wir[1] schon unter 1817: «Er war mir ein teurer Zeitgenoss, und ich folgte ihm in Gedanken gern auf den Irrwegen seines Lebens.» In den Gesprächen mit Eckermann[2] äusserte sich Gœthe: «Seine guten Eigenschaften sind vorzüglich vom Menschen herzuleiten .... da war denn alles, was vom Menschen, besonders vom Herzen ausging, vortrefflich.» — Sein Interesse an dem trübsinnigen Manfred war stark biographisch gefärbt[3], und er scheute sich nicht, erklärungsweise in seiner Rezension ein phantastisches Gerücht als «vollkommen wahrscheinlich» wiederzugeben, wonach Byron die Schuld eines Rachemordes mit sich durchs Leben schleppe. Diese Erklärung in «Kunst und Altertum» erregte begreiflicherweise bedeutendes Aufsehen. Jacobsen (S. 608) wies sie entschieden zurück; ein Gegner Byrons in den Wiener Jahrbüchern (1820, Bd. XII, S. 127) lehnte sie zwar auch ab, bezeichnete aber Gœthes Worte als «wohlerwogen», wenn auch für Byron nicht «wohlgewogen». Byron selbst war an ähnliche Gerüchte gewöhnt und mochte sie nicht mehr allzu bitter empfinden; auch musste er sich sagen, dass er durch die Art seines Dichtens sich selbst mit einer Abenteurer-gloriole geschmückt habe. Er blieb unentwegt bei seiner aufrichtigen Verehrung für die überlegene Persönlichkeit Gœthes, in dem er «den grössten Mann in Deutschland — vielleicht in Europa» — erkannt hatte[4]; er blieb ihm dankbar als dem Bewahrer seines Ruhmes in Deutschland[4] und liess ihm durch Reisende freundliche Grüsse zukommen, die Gœthe zu erwidern bat mit den Worten: «Erwähnen Sie auch meiner, der Meinigen, und der unerschöpf-

[1] N. 946.

[2] 24. Februar 1825.

[3] Brandl S. 4, 7 f.

[4] Sinzheimer S. 24 f., Engel S. 204 und S. 110 f.

lichen Verehrung und Liebe, mit der wir ihm zugetan sind[1].» 1820 war Gœthe eine handschriftliche Widmung des «Sardanapalus» zugekommen; zwei Jahre später erschien der «Werner» mit einer gedruckten; beide Widmungen waren in höchst ehrerbietigem Tone gehalten. Gœthe dankte in Versen, die den Adressaten in Livorno trafen, im Begriff, nach Griechenland abzureisen:

« Ein freundlich Wort kommt eines nach dem andern
Von Süden her und bringt uns frohe Stunden;
Es ruft uns auf, zum Edelsten zu wandern;
Nicht ist der Geist, doch ist der Fuss gebunden.

Wie soll ich Dem, den ich so lang begleitet,
Nun etwas Traulichs in die Ferne sagen,
Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet,
Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen?

Wohl sei ihm doch, wenn er sich selbst empfindet!
Er wage selbst, sich hoch beglückt zu nennen,
Wenn Musenkraft die Schmerzen überwindet;
Und wie ich ihn erkannt, mög er sich kennen»[2].

Byron antwortete in einem Briefe, « einem reinen, schön gefühlten Blatt »[3], worin er versprach, wenn er je zurückkehren sollte, als Besucher in Weimar seine Huldigungen darzubringen. Man freute sich im Hause Gœthes allgemein auf diesen Besuch[4]; aber er sollte nicht mehr eintreffen... Über das Verhalten Gœthes bei der Todesnachricht ist nichts genaueres bekannt[5]. Sein Urteil über das griechische Unternehmen Byrons

---

[1] Brandl S. 16.

[2] Gœthe zu Eckermann am 24. Februar 1825. «Er war gar zu dunkel über sich selbst. Er lebte immer leidenschaftlich in den Tag hin und wusste und bedachte nicht, was er tat.»

[3] Gœthe: «Lebensverh. zu B.»

[4] Brandl S. 17; Eckermann 4. Dez. 1823.

[5] Brandl, S. 21; Sinzheiner S. 23.

war ein schwankendes. — Wie tief der Greis sich diesem jungen Manne befreundet gefühlt, den er nie persönlich gesehen und dessen literarische Laufbahn er während nur acht Jahren verfolgt hatte, das verrät der Titel seines Aufsatzes: «*Lebensverhältnis* zu Byron.» Das einzige, was er noch für den Freund tun konnte, leistete er im zweiten Teil des «Faust» (1826), ferner in einem kleinen Gedicht («Stark von Faust, gewandt im Rat» 1830) und durch die Teilnahme an der Errichtung eines Marmordenkmals in England, das Thorwaldsen 1834 vollendete[1].

Bei aller Liebe für diesen grössten dichterischen Zeitgenossen, war Gœthe doch nicht blind für seine persönlichen Mängel: die «Conversations» mit Medwin liessen ihm einen «peniblen Eindruck» zurück wegen des vielen Geklatsches, der Empfindlichkeit gegen alberne Urteile und wegen des wüsten Lebens mit Hunden, Affen, Pfauen und Pferden[2].

Wie das Interesse des weiteren Publikums für die Person Byrons seit etwa 1820, seit dem Hervortreten von Jacobsens Buch, durch biographische Darstellungen genährt wurde, das ist bereits an anderer Stelle dargestellt worden.

2. Das Interesse für Byrons Dichtertalent.

Wer in Deutschland das allgemeine Interesse für die Persönlichkeit Byrons, für seinen Lebensgang und die zahlreichen Spiegelungen des eigenen Charakters in seinen Werken nicht teilte, wer mit einer beträchtlichen Anzahl von deutschen Kritikern dieses persönliche Element in den Dichtungen des Lords entschieden missbilligte, wer sogar sein ganzes literarisches Auftreten

[1] Brandl, S. 24—28.

[2] Kanzler Müller, S. 164 f., vgl. Eckermann, 24. Febr. 1825.

zu bekämpfen unternahm — Eines, das Wesentlichste, musste er unbezweifelt und unangetastet lassen: die Grösse seiner dichterischen Begabung; in den früheren Dichtungen die zauberhafte Schönheit jener lyrischen Partieen, die er in Stunden der Begeisterung geschaffen und in das minder wertvolle Gewebe seiner Erzählungen eingewirkt hatte; in den reiferen Werken die Majestät der Himmel und Erde umspannenden Konzeptionen. Aus jenen älteren Dichtungen, namentlich aus dem ersten und zweiten Gesang des Childe Harold und den Abenteurererzählungen vom Giaour bis Parisina, liebte man die «schönen Stellen» auszuheben, wie ja auch heutige Verehrer[1] des Dichters ihren Wert wesentlich in den lyrischen Einlagen suchen. Man war in Deutschland zwar schon gewohnt an eine Lyrik voll Tiefe des Gefühls und von reifster künstlerischer Formung; aber auch auf diesem Gebiet durfte sich Byron ruhig neben Gœthe hören lassen. Gœthes Kraft lag im unmittelbaren Herzenston und in der grossen Mannigfaltigkeit der Empfindungen; alles war bei ihm zu finden, vom schlichten, leise hingehauchten Nachtliede bis zum Gesang der Erzengel am Throne Gottes. Die Lyrik Byrons bot dagegen glänzende Schönheiten der Phantasie; er war meistens wortreich, er redete mehr als er bildete, aber seine Rede hatte dafür den freieren Fluss, die Melodie seiner Verse war kühner und schwungvoller. Erst die Poesie Byrons verlieh seiner Persönlichkeit jenen verklärenden Schimmer, der in der Vorstellung schönheitsfreudiger Verehrer ihn umgab.

Ganz auf den ästhetischen Wert war die Auswahl in den Briefen Jacobsens gestellt. Er bewunderte die «schönen Stellen», nicht etwa die Charaktere der

[1] E. Engel: Gesch. der engl. Lit., 4. Aufl. Leipzig 1897, S. 369.

Helden. Er spricht von den «hinreissenden Zaubertönen», womit diese Gedichte anheben; jede solche Stelle scheint ihm schöner als die vorhergende. Besonders vollendet sind die Naturschilderungen Byrons, und wir haben gehört, dass man sie mit solchen aus den Dichtungen Scotts zu einem eigenen Bande zusammenstellte. In seinem verurteilenden Aufsatz über den Dichter schrieb Alexis[1]: «Einzelne lyrische Stellen sind bewunderungswürdig schön. Man lebt mit ihm in den reizenden Gegenden, man sieht die blauen milden Lüfte der südlichen Zonen, und fühlt sich von den Wogen geschaukelt, wenn man auch nie das Meer befahren hat. Zuweilen wird er in Beschreibung der Naturszenen so innig, dass man zweifeln möchte wie ein und dasselbe Wesen so rein empfinden, und so düster brüten könne, wie die Helden seiner Geschichten.» Solche Schilderungen wird man mit Vorliebe zum Deklamieren gewählt haben; wenigstens gibt Heine[2] karikierend vor, auf dem Brocken eine ältere Dame getroffen zu haben, die Sonnenuntergangsstellen aus Byron lispelnd und seufzend rezitierte. — Charakteristisch für diese Art der Wertschätzung sind ferner zwei Zeitungsstimmen, welche die Helden Byrons verwerfen, die Komposition bemängeln und nur die «schönen Stellen» gelten lassen. Das Stuttgarter Literaturblatt (1824, Nr. 17) schrieb über das Gedicht «The Island», dass eine Kritik, «die ein Kunstwerk als ein Ganzes betrachtet wissen will, mit der Anlage und Ausführung desselben keineswegs einverstanden sein kann.... Wer jedoch das Gedicht als eine Bildergalerie durchlaufen will, wird sich an vielen trefflichen Gruppen und Szenen ergötzen...» Der Kritiker in der Jenaischen Literaturzeitung (1818, Nr. 1)

[1] Wiener Jahrbuch 1821. Bd. XV, S. 115.
[2] Werke (Elster) 3, S. 57.

hebt hervor, dass Byron zwar namentlich den erzählenden Dichtungen seinen Ruf verdanke, dass aber seine Anlage für die lyrische Poesie unstreitig überwiegt. Er führt gegen den Charakter des Childe Harold und gegen die technische Art seiner Darstellung einen erbarmungslosen Krieg, meint aber doch (Sp. 5): «So ganz unglücklich die Idee, einzelnen poetischen Beschreibungen durch das Hineinbringen jenes unbedeutenden völlig untätigen Charakters die Einheit eines erzählenden Gedichtes.. geben zu wollen, aber auch ausfallen musste und ausgefallen ist: so lässt sich doch nicht leugnen, dass sehr viele von diesen so miteinander verbundenen Beschreibungen vortrefflich sind.» Er hebt bei seiner Inhaltsangabe überall diese «dichterisch schönen Stellen» hervor und meint schliesslich, der Verfasser hätte lieber eine prosaische Reisebeschreibung liefern und die einzelnen wahrhaft schönen Teile seines Gedichts darin einstreuen sollen (nach Art von Thümmels Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich). Auch im «Giaour», in der «Bride of Abydos», im «Corsair» usw. finden nur einige der «gelungensten Stellen», meist lyrische Einlagen, seine Anerkennung. — Wilhelm Müller urteilte in jenem mehrfach zitierten Aufsatz, den er 1822 gegen die Byron-Manie richtete, über die äussere Darstellungsweise desselben folgendermassen: Er wolle die Vorwürfe anderer Kritiker unterschreiben, dass sein Styl zu unsicher, oft falsch, oft schwach sei; dass seine Empfindungen nicht selten unnatürlich, affektiert und übertrieben, seine Bilder grell und flitterhaft, seine Effekte gezwungen scheinen; aber diese Mängel selbst haben doch wiederum jene zauberhaft anziehende und durchdringende Gewalt, die bei diesem Dichter über alle Fehler triumphiert. Einen Hauptreiz der Byron-

schen Poesie findet Müller in der Szenerie, die kein anderer Dichter dem Herzen so nahe zu bringen wisse. Mit glühender Wärme und in den eigentümlichsten Farben stelle er uns die Wunder der Natur, der Geschichte, der Kunst vor Augen (S. 180): « Er eröffnet reiche Galerien, weite Aussichten voller Bilder der Pracht und Herrlichkeit, er füllt sie an mit Taten des Ruhmes, Gefühlen der Leidenschaft, Tränen des Jammers, Erinnerungen an vergangene Grösse und Schönheit; er führt Tausende in diese Welt der Wunder hinein, lässt sie staunen, anbetend sich beugen vor der Macht des Schicksals, vor der Grösse der Natur. » Ein Kritiker der Leipziger Literaturzeitung (1821, Nr. 216), der ebenfalls kein unbedingter Verehrer Byrons ist, erkennt doch im « Giaour » starke ästhetische Vorzüge, die bestehen in der « zum Teil hochpoetischen Schilderung von Gegenständen der Natur und des Lebens, den treffenden und meist mit grossem Reichtume der Phantasie ausgeführten Bildern und Vergleichungen, der tiefgreifenden Darstellung von Gefühlszuständen, so wie einer blühenden, wahrhaft beseelten Diktion und grossartigen Redefülle, die sich oft mit hoher Energie vereinigt. »

Byrons wahre Grösse datiert, wie wir mit Georg Brandes festgestellt haben, von seinem Verlassen Englands, von 1816. Erst jetzt gelangen ihm einige grössere Dichtungen, die wie aus einem Guss erscheinen; diese sind es denn auch, denen z. B. das fast uneingeschränkte Lob Gœthes gilt. Ein Übersetzer[1] rühmte von Manfred: « Es dünkt uns nicht blosse Dichtung, wir glauben, es erlebt zu haben, und eben diese lebendige Glut, diese Anschaulichkeit ist es, die als ein individueller Zug in Lord Byrons Poesie, allen

[1] H. Dœring (Schumann 3, S. XII f., VI).

seinen Kompositionen einen so vorzüglichen Reiz gibt,» und ferner: «Ein zarter Hauch von Wehmut und Melancholie weht durch die ganze Komposition, der den kühnsten, wie den zartesten Bildern und Partien einen ganz eigentümlichen Reiz gibt.» Über den Childe Harold, zu dem ein dritter und vierter Gesang hinzugekommen waren, hiess es im Literaturblatt (1825, Nr. 81)[1]: «In diesen lebensvollen Bildern, welche doch zugleich auf das treueste die Wirklichkeit wiedergeben, weht die lyrische Begeisterung der pindarischen Ode, und erhält sich durch vier Gesänge auf gleicher Höhe... Die leichte Spensersche Stanze wird unter Byrons Händen noch gewandter und biegsamer, als sie schon ihrer Anlage nach war; der Leser, wie von einem reissenden Strome fortgerissen, bemerkt kaum die doppelten Fesseln des Versmasses und des Reims, in denen das Talent des Dichters sich frei bewegt.»

Ohne auf die kritischen Bemerkungen Gœthes über die einzelnen Dichtungen einzugehen[2], lassen wir hier einige Äusserungen folgen, in denen sich seine hohe Meinung von Byrons dichterischer Befähigung ausprägt. Er empfand ein künstlerisches Interesse für die Werke, schon bevor sich eine stärkere Neigung zu der Person des Dichters geltend machte[3], während er anderseits mit dem «Negativen» und «Hypochondrischen» derselben sich niemals hat aussöhnen können. Wie wenig der später so vergötterte byronische Held als menschlicher Typus ihm interessant erschien, das erkennen wir aus einem Gespräch mit Eckermann[4], wo er rühmend hervorhebt, auch Byron habe «trotz

---

[1] Vgl. Schumann 10, S. VII.

[2] Siehe namentlich Eckermann, Kanzler Müller und die Aufsätze Gœthes. Ältere Literatur bei Sinzheimer angegeben.

[3] Sinzheimer, S. 26.

[4] 14. März 1830.

seiner stark vorwaltenden Persönlichkeit zuweilen die Kraft gehabt, sich gänzlich zu verleugnen, wie dies an einigen seiner dramatischen Sachen und besonders an seinem «Marino Faliero» zu sehen. Bei diesem Stück vergisst man ganz, dass Byron, ja dass ein Engländer es geschrieben. Wir leben darin ganz und gar zu Venedig und ganz und gar in der Zeit, in der die Handlung vorgeht. Die Personen reden ganz aus sich selber und aus ihrem eigenen Zustande heraus, ohne etwas von subjektiven Gefühlen, Gedanken und Meinungen des Dichters an sich zu haben. Das ist die rechte Art.» Ein andermal äusserte er sich[1]: «Ihm ist nichts im Wege als das Hypochondrische und Negative, und er wäre se gross wie Shakespeare und die Alten,» und wiederum[2]: «Er ist ein grosses Talent, ein geborenes, und die eigentlich poetische Kraft ist mir bei niemand grösser vorgekommen als bei ihm. In Auffassung des Äussern und klarem Durchblick vergangener Zustände ist er ebenso gross als Shakespeare.» Aber Shakespeares Heiterkeit sei ihm im Wege; er müsse fühlen, dass er nicht dagegen aufkomme. — Gœthe liebte es, sich in der Unterhaltung lobend über Byron zu ergehen, aber wenn er einmal äusserte[3], dass er von lebenden Schrifstellern Byron allein neben sich gelten lasse, so dürfen wir Nachlebenden wohl diese Gleichsetzung auf die bloss ästhetische Seite ihrer Naturen einschränken.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, dass die Freude an der Kunstschönheit byronischer Dichtung dasjenige Element war, in dem das ganze literarische Publikum Deutschlands sich einig wusste.

---

[1] Eckermann, 8. November 1826.

[2] Eckermann, 24. Februar 1825.

[3] Kanzler Müller, S. 110.

3. Das Interesse für Byrons Heldentypus.

Wie das äussere Leben Byrons in fortwährender Unruhe verlief, so hatte er auch in seinem inneren Leben verschiedene schwere Krisen durchzumachen. Aus den mächtigen Erschütterungen seiner Seele, aus dem leidenschaftlichen Brüten über die innere Welt gingen Werke hervor, die an Tiefe der Gefühlsglut und an Weite des Gedankenfluges die Enden des Menschlichen erreichten. Aber bei solcher ruhelosen Innerlichkeit gelangte er erst gegen Ende seines Lebens zu einer frei überblickenden, objektiveren Auffassung der umgebenden Aussenwelt, zu einer liebevollen Beobachtung andersgearteter Mitmenschen. Er war so sehr in sich selbst vertieft, dass er von menschlichen Wesen fast nur die eigene Persönlichkeit durchschaute. So musste er diese Persönlichkeit in den verschiedensten Variationen zum Helden seiner Dichtungen machen. Alle anderen Charaktere blieben matt und mehr oder minder schemenhaft.

Bei der Bedeutung, welche dieser byronische Heldentypus für die deutsche Literatur gewinnen sollte, ist es geboten, in Kürze auf seine Art und seine Voraussetzungen einzugehen. Vieles lässt sich aus dem Leben Byrons erklären: Schon seine Knabenjahre brachten ihm tausenderlei kleine Demütigungen und schmerzliche Erfahrungen, die eine kräftige Natur zur trotzigen Absonderung von der Gesellschaft treiben mussten. Bei einer wohlgebauten Gestalt, einem Antlitz von klassischer Schönheit, schleppte er einen lahmen Fuss nach, der ihm den Spott seiner Schulkameraden und eines geliebten Mädchens eintrug; bei einem liebebedürftigen Herzen wurde er von seiner Mutter mit äusserster Launenhaftigkeit behandelt; bei den höchsten gesellschaftlichen Ansprüchen fühlte er sich durch den Mangel an entsprechendem Vermögen be-

drückt und zurückgesetzt; bei der Ahnung von seiner genialen dichterischen Begabung wurde er von der Kritik mit giftigem Hohne zurückgewiesen. Durch Eindrücke aus seiner Jugendlektüre ermutigt, begann er mehr und mehr seine menschliche Umgebung als feindselig gesinnt zu betrachten. Er hatte überall das Gute gesucht und das Böse gefunden; jetzt holte er zum Angriff aus, aber mit der Schneide seiner ersten Satire wollte er nicht mehr den einzelnen kritischen Gegner treffen, sondern die gesamte Schriftstellerwelt der vereinigten britischen Königreiche; der eigenmächtige Weltverhöhner, der Korsar begann in ihm sich zu regen. Wäre der Konflikt auf rein praktischem Boden geblieben, er hätte sich mit der Zeit vielleicht beilegen lassen; aber der Riss war vertieft worden durch seinen Hang zur Grübelei über die letzten Dinge. Bei einem starken metaphysischen Wissensdrang blieb Byron ohne abklärende philosophische Bildung. Er war in den überlieferten Dogmen aufgewachsen und machte sich, trotz allen Spottes, niemals völlig davon frei; er suchte die Lösung spekulativer Fragen bei der Kirche, aber die Welteinrichtung ihres Gottes erschien ihm je länger je mehr zweifelhaft, unbillig, bis auf den letzten Grund verwerflich. Auch hier musste der Opponent sein Interesse, schliesslich seine Teilnahme gewinnen, und, von Bildern aus seiner Lektüre erfüllt, von einem stolzen Selbstbewusstsein gehoben, steigerte er seine menschenfeindlichen Gefühle bis hinauf zu den Leidenschaften des abtrünnigen Engels, des Satan. Alle Gedanken und Gemütszustände, die in dieser Richtung lagen, standen ihm zu Gebot, und so bewegten sich die versinnlichenden Abbilder seines Innenlebens auf der Stufenleiter zwischen dem Korsaren und dem Lucifer seines «Cain». Gemeinsam blieb all diesen Gestalten der

Geist verzweifelter Opposition, der Opposition um jeden Preis und auf allen Gebieten; nur vor dem wurde Halt gemacht, worauf die eigene Selbstherrlichkeit beruhte: vor der Idee der Freiheit und vor der grossen Persönlichkeit. Grosse Persönlichkeiten suchte Byron mit Vorliebe im klassischen Altertum auf; daneben blieb ihm noch ehrwürdig die Schönheit des Weibes und die Schönheit der Natur.

Diesen persönlichen Erfahrungen kam die literarische Überlieferung zu Hülfe. Für ihn wurde zum Erlebnis, was an tausenden von anderen Schriftstellern wirkungslos vorübergegangen war. In einer eigenen Abhandlung geht Kræger[1] dem literarischen Stammbaum des Byronschen Heldentypus nach und führt ihn zurück auf den Prometheus des Äschylos und auf den Satan in Miltons «Paradise lost». Byron las beide Werke in seiner Jugend zu wiederholten Malen, und die Bilder der gefallenen Grösse, der zerknirschten aber unbesiegten Opposition, der Verzweiflung in heldenhafter Gestalt, prägten sich unauslöschlich seiner Phantasie ein. Alle Spielarten dieses Charakters gewannen seine Sympathie: er begegnete ihnen in den Romanen von Beckford und John Moore und in den «Räubern» Schillers, die er durch Vermittlung einer englischen Novelle kennen lernte.

Durch seine eigenen Erlebnisse dazu getrieben, betrachtete er nun die Welt mit den Augen dieser edlen Verbrecher und Empörer. «Man mag es bedauern», schreibt Kræger (S. 31), «einen Menschen Jahrzehnte hindurch von dieser einzigen trostlosen Idee verfolgt zu sehen, die sich immer neu in ihm wieder gebar und ihm überall in der Natur und Kunst,

[1] H. Kræger: «Der Byronsche Heldentypus.» München 1898. (Muncker, Forschungen VI.)

im Leben und in der Geschichte entgegenstarrte. Sie war das Treibende in ihm, sie war der Schmerz, sie war die Unruhe, an denen er zu leiden hatte; sie trennte ihn von den glücklicheren Menschen, die ohne viele Nebengedanken die Gegenwart froh genossen; sie verbitterte ihm seine Liebe und gab seinem Hass einen roten, infernalischen Schein». Zu alle dem kam noch eine gewisse «theaterhafte Neigung» hinzu, die ihm eingab, sich für gefährlicher darzustellen als er in Wirklichkeit war und vor den Leuten mit der Rolle eines Verbrechers und Wüstlings zu prahlen, der sich bei allem wilden Treiben doch in der Seele unglücklich fühlte (S. 37).

Was das persönliche Auftreten dieses Mannes in der englischen Gesellschaft betraf, so konnten die deutschen Zeitgenossen bei Jacobsen (S. 614) lesen, dass er einen geheimnisvollen Zauber um sich verbreite, der vorzüglich von dem düsteren Ton seiner Gedichte herrühre.

Wir übergehen die englischen Charakteristiken des Dichters, die im Original und in Übersetzungen[1] in Deutschland gelesen wurden, da sie nichts wesentliches enthalten, das nicht in den Meinungsäusserungen der Deutschen wiederkehrte. Beurteilungen des Dichters und Beurteilungen seiner Helden mögen im folgenden bunt miteinander abwechseln, da sie in der Meinung des Publikums fast ein und dasselbe waren. Von den deutschen Kritiken galt der lange Artikel in der Jenaischeu Literaturzeitung[2] als Echo der gegnerischen Presse in England[3]. Der betreffende Rezensent meinte von Childe Harold (in Canto I und II): «Es ist ein

[1] Literaturblatt 1824, Nr. 55 und Nr. 78. «Deutsches Unterhaltungsblatt für geb. Leser» 1816, Nr. 57. Alpenrosen 1819, S. 35.

[2] 1818, Nr. 1.

[3] Siehe Schumann 4, S. 133.

ganz ordinärer Vetter von John Bull, der durch alle die Züge, welche ihm der Verfasser in die nichts sagende Physiognomie gepinselt hat, um nichts bedeutender geworden ist; ein sich durch vorwitzigen Tadel manches Ehrwürdigen und durch sauertöpfische Ansichten geltenmachen wollender Zeitgenosse der grossen Ereignisse im letzten Jahrzehend.» Auch die Charakterzeichnungen in den Romanzen sind ihm «wahre Zerrbilder» und «Halbteufel», im Korsaren findet er «Rohheit, tiefe Verschlossenheit, bitteren Hass gegen die Menschheit, Verachtung des Todes, aber auch jedes religiösen Gefühls», daneben «innige Liebe» zu seiner Medora und festes Zutrauen zu seiner Piratenbande.

Ein Aufsatz in den Wiener Jahrb. (1820, Bd. XII, S. 127 f., vermutlich von Alexis) nimmt Byron gegen die Identifizierung mit seinen Helden in Schutz, fällt aber über die letzteren her, da sie bloss der Eitelkeit des Verfassers ihre Eigenart verdanken sollen. Es heisst da: Byron «stellt in allen seinen Werken einen von den Erinnyen der Reue gegeisselten unglückseligen Charakter auf, in welchem er seinen eigenen abspiegeln soll.... Ohne diese bis jetzt über Lord Byron vorherrschend gewordene Ansicht teilen zu wollen, glauben wir vielmehr, dass es eine andere, mildere Ansicht gebe.... Hat Lord Byron nicht vielleicht die, wenn auch objektiv verkehrte, doch nicht subjektiv unmoralische Überzeugung: das Zeitalter sei so tief in sittlicher Verderbnis versunken, dass die Helden seiner Werke nur als Verbrecher grosses Interesse bei der Lesewelt erwecken, und dass der Verfasser selbst in den verderbten Kreisen der grossen Welt, und besonders bei den Leserinnen nur um so mehr gefallen könne, je schuldiger und unglücklicher, je reuiger und gepeinigter seine eigenen Züge durch die seiner Helden durchscheinen. Könnte also diese ganze

charakteristische Manier der Kunstwerke des edeln Lords nicht etwa bloss eine Art schriftstellerischer (leider! besonders auf die Leserinnen nur zu sicher berechneter) Koketterie sein, etwa wie die Toilettenkoketterie gewisser Schönheiten, die sich durch kosmetische Mittel und starke Gerüche Wangenglanz und Gesichtsfarbe vertreiben, um je blasser und abgehärmter, wenigstens gewissen Liebhabern, für deren empfindsames Nervensystem diese scheinbare Selbstabtötung berechnet ist, desto sicherer aufzufallen und zu gefallen? oder etwa wie die Kanzelkoketterie gewisser Redner, die zu diesem abgehärmten Aussehen der Reue und Busse noch die offene Schuld ihres vorigen sündigen Lebenswandels beständig wiederholen, um durch die schonungsvollen Geisselhiebe, die sie sich selbst geben, die schonende Teilnahme der Zuhörer, und besonders der Zuhörerinnen desto lebhafter zu erregen[1]? — Ungefähr so denken wir uns das Verhältnis Lord Byrons zur grossen und schönen Lesewelt seiner Werke, und wenn er kraft dieses Capriccio seiner Künstlermanier in den Gemälden seiner Helden schlechter zu erscheinen wünscht, als er wirklich ist, so halten wir uns deshalb nicht befugt, ihm hierin auf sein Wort zu glauben, das ist: die Dichtung seines Buchs für Wahrheit aus seinem Leben gelten zu lassen.» — In mehr bedauerndem Tone ist eine Charakteristik des Dichters selbst in der Leipziger Literaturzeitung (Sept. 1821, Nr. 216) gehalten: Es fehle Byron «die Harmonie, das Mass und die gegenseitige Beschränkung und Abrundung der dichterischen Naturkräfte . . .» Doch erkennt der Kritiker in ihm «einen ebenso originellen Geist als tief empfindenden Menschen, in dessen grosser Seele

[1] Bezieht sich offenbar auf die Wiener Predigten Zacharias Werners.

sich die Welt und das Leben, wenn auch nicht von einer immer erfreulichen, doch stets anziehenden Seite spiegelt». In der gleichen Zeitschrift heisst es später einmal (Juli 1824, Nr. 178): «Die Schilderung des Korsaren stellt das treue Bild eines hochherzigen, furchtbaren, durch eigne Schuld unglücklich gewordenen Helden dar, der, zwischen Hass und Liebe geteilt, durch seine Schicksale unser tiefstes Mitleid, durch seinen Mut und seine Kraft unsere höchste Bewunderung erregt.» — In seiner Manfred-Übersetzung meinte Dœring[1]: «Es spricht sich in Manfred zugleich der keckste Übermut, der wildeste Trotz, die bitterste Lebensverachtung aus.» Das Trauerspiel zeugt ihm von gereifter Weltkenntnis und dem tiefsten Blick ins menschliche Herz. Über «The Island or Christian and his comrades» schrieb das Stuttgarter Literaturblatt (27. Febr. 1824, Nr. 17): «Die Hölle in der Brust, das Rätselhafte der Motive seiner Empörung, das Verschlossene seines ganzen Wesens — da haben wir den dunkeln Byronschen Mann, den immer wiederkehrenden gloomy character der Byronschen Dichtungen!» Der gleiche Artikel machte auch eine Andeutung über den epikuräischen Zug im Wesen Byrons, von dem man in Deutschland sonst wenig Notiz nahm. Ein anderer Rezensent[2] meinte: »Das düstere, rätselhafte Wesen, das uns in jedem Gedichte des Lords begegnet, und je öfter wir es sehen, desto tiefer sich vor uns verhüllt, ist eine Lockung, die dem echt poetischen Interesse sehr zu Hülfe kommt, das uns aus seinen Versen anspricht.» — Über die ganze Erscheinung Byrons schrieb das Stuttgarter Literaturblatt (1825, Nr. 81): Es sei «der Geist des Dichters,

[1] Schumann 3, S. VI.

[2] Hall. Literaturzeitung 1821, Nr. 323.

dessen Gemüt zerrissen ist, gleich finster, zornig, glühend in Liebe und Leid, in Lust oder Schmerz. Er mag die wilde Schlacht oder das Stillleben des Friedens, die einsame Hütte oder den stolzen Palast darstellen, in brausendem Orgelsturm oder in süssem Flötenton sein Lied singen. — Ein Weheruf wird, eine schneidende Dissonanz durch alle diese Töne hindurchdringen und jenes Missbehagen in uns erwecken, welches jeder Widerspruch mit sich selbst in dem ruhigen Beobachter zurücklässt. Ein solcher Dichter war Lord Byron. Leben und Poesie waren ihm, wie jedem wahren Dichter eins...» Die Meinung Gœthes über diesen Menschentypus haben wir bereits angedeutet. Über «Manfred» schrieb er: »Wir finden also in dieser Tragödie ganz eigentlich die Quintessenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zu eigner Qual gebornen Talents. Die Lebens- und Dichtungsweise des Lords Byron erlaubt kaum gerechte und billige Beurteilung. Er hat oft genug bekannt, was ihn quält; er hat es wiederholt dargestellt, und kaum hat irgend jemand Mitleid mit seinem unerträglichen Schmerz, mit dem er sich wiederkäuend immer herumarbeitet.» Gœthe selbst will freilich nicht leugnen, «dass uns die düstere Glut einer grenzenlosen, reichen Verzweiflung am Ende lästig wird». Etwas später urteilte er: «Don Juan ist ein grenzenlos-geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich, in die Tiefen süssester Neigung sich versenkend; und, da wir den Verfasser nun einmal kennen und schätzen, ihn auch nicht anders wollen, als er ist, so geniessen wir dankbar, was er uns mit übermässiger Freiheit, ja mit Frechheit vorzuführen wagt.»

* * *

Zum Schlusse haben wir noch über einige grössere Aufsätze aus der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre zu referieren, die neben der Charakteristik auch andere Bemerkungen enthalten.

Der Führer der älteren Romantiker, Friedrich Schlegel, setzte sich mit Byron kritisch auseinander in Nebenbemerkungen zu zwei Besprechungen «Über Lamartines religiöse Gedichte», deren erste 1820 in seiner Zeitschrift «Concordia» ans Licht trat, deren zweite 1824 in den «Sämtlichen Werken»[1] hinzugefügt wurde. Aus dem Eifer für seinen persönlich erworbenen Katholizismus heraus, fasst er Byron von der religiösen Seite auf und stellt ihn dem zum Glauben sich durchringenden Lamartine gegenüber. Er schildert jenes religiöse Gefühl, «von welchem edle Gemüter und starke Seelen aus begreiflichen Gründen gerade in unserm Zeitalter so mächtig ergriffen werden; jene erhabene Trostlosigkeit, aus welcher die unbezwingliche Sehnsucht, durch den herrschenden Unglauben, alle Banden des Wahns zersprengend, zur Wahrheit und Liebe endlich durchdringt; oder auch, wo sie diesen Durchgang nicht findet, an dem poetischen Gemälde des Abgrundes selbst ein dunkles Vergnügen findet.» Letzteres ist «das magisch Hinreissende in Lord Byrons Gedichten, der eben darum der Lieblingsdichter so vieler ähnlich gestimmter Gemüter in den höheren europäischen Kreisen geworden ist». So sieht Schlegel in jenen Dichtungen ein «Labyrinth trostloser Gemälde einer atheistisch düstern Begeisterung».

Viel eingreifender zieht sich die Gegenüberstellung von christlicher und atheistischer Kunst durch den zweiten Aufsatz über Lamartine, den «Gegen-

[1] Bd. IX, S. 244 ff. (datiert 1823).

dichter von Lord Byron». In Byron sucht sich die neue Zeit ihre Poesie «auf einem verderblichen und ganz verwerflichen, bösen Abwege» und erreicht sie «durch den falschen Zauber einer dämonischen Begeisterung, wie Lord Byrons Muse sich stets mehr zu solchem Abgrunde hinneigt».

Da er aber zugeben muss, dass Byron auf seinem Wege «immer kühner und des Sieges gewiss und sicher in seiner herrschenden Kraft einherschreitet», so sieht er sich zu einem Exkurs über den scheinbaren Sieg des bösen Prinzips veranlasst. Schlegel weiss seinen Gegner zu schätzen: «Wer möchte wohl dem Lord Byron das höchste Dichtertalent und den nicht zu beneidenden Ruhm des grössten unter allen antichristlichen Dichtern absprechen? Hier steht nun wirklich eine positive Kraft des Bösen, ein dämonisch begeisterter Dichter und in seiner finsteren Tiefe hoch aufragender und königlicher Kunstgeist dem guten Streben einer fromm gefühlten und christlich schönen Dichtkunst in herrschender Gewalt entgegen.» — Schlegel stellt dann einen (bereits zitierten) Vergleich mit der faustischen Seite in Gœthes Natur an und lässt Byron auf diesem einen Gebiet, seinem eigensten, den Sieg davontragen, denn hier «bewegt sich Lord Byron freier und grösser, weil er da als Dichter einheimisch ist, und in sichrer Kraft auf dem eignen Gebiet und Boden steht; wenn wir anders bei diesem Urteil den Kain, als die höchste solcher dichterischer Produktionen und den darin in dichterischer Herrlichkeit, als königlich herrschenden Geist in den Regionen der Nacht, so wie noch nie vorher, aufgestellten Lucifer zum Grunde legen. Was dabei noch besonders Erstaunen und Verwunderung erregen muss, und dem bösen Prinzip in Byrons Kunst eigentlich den rechten Stempel und die Krone der Vollendung

aufsetzt, ist, dass er, ungeachtet die ganze Dichtung nur auf die Verherrlichung des Lucifers angelegt und abgesehen ist, doch auch den frommen Charakter des Abels so schön zu schildern gewusst, so wie Kains Liebe zur Ada, und die unbefangene Seele dieser selbst, ihre Scheu vor dem Lucifer und ihr Entsetzen vor dem ersten Eintritt des Todes in diese Welt der Trauer und der Verirrung.»

Friedrich Schlegel nimmt Byron gegenüber eine ähnliche Stellung ein, wie der englische Dichter Robert Southey[1]. Dieser bezeichnete ihn 1821 als Begründer einer «satanischen Schule» und gab ihm damit einen Namen, der ihm in der englischen Literaturgeschichte bis heute geblieben ist.

Eine vergleichende Studie über Lord Byron und Walter Scott, aus der Feder Willibald Alexis, erschien 1821 im 15. Band der Wiener «Jahrbücher der Literatur»; sie ist schon gelegentlich von uns herangezogen worden. Der angehende Nachahmer Scotts gibt diesem natürlich den Vorzug und verhehlt seine Abneigung gegen Byron nicht. — Byron ist ein Sohn der Revolutionszeit; (S. 110:) «er stürzte alle Verhältnisse um, die wie in der wirklichen Welt, so in der

[1] Southey hatte die ingrimmigen ihm gewidmeten Einleitungsstrophen des «Don Juan», in der Vorrede zu seiner «Vision of Judgement» 1821 mit einem Angriff erwidert, der sich gegen die neue «Satanic school» im allgemeinen richtete. Obgleich auch Southey in Deutschland gelesen wurde (Jenaische Literaturzeitung 1818, Nr. 1), wird man doch den Streit am ehesten in Byrons «Notes to the Two Foscari» 1821 verfolgt haben, wo er die unerwünschte Bezeichnung auf sich selbst, als den Hauptvertreter der Schule, bezieht (Pariser Ausg. S. 468, Sp. 1). Ferner entgegnete Byron bekanntlich 1822 mit einer eigenen «Vision of Judgement» in deren «Preface» er wieder auf diese «Satanic school» zu sprechen kam. (Hennig: «Southey und Byron» S. 461 ff., Anglia Bd. III, 1880.) Eine Abhängigkeit Schlegels von Southey ist nicht anzunehmen, da seine Stellung schon 1820 angedeutet war und seine ganze Kampfweise doch ebenso gross gedacht als die Southeys engherzig und oberflächlich ist.

Poesie uns heilig waren. Er bricht eine neue Bahn, betritt nie gekannte Gefilde, schildert Charaktere, welche niemals vor uns gelebt haben, und reisst uns mit sich unter diesen umher ...», bis wir durch eine Dissonanz aus unserm schwindelnden Traum aufgeweckt werden. In jeder Beziehung strebt Byron aus den niedern Sphären dem Äussersten zu: einerseits will er hinaus über die Grenzen menschlicher Wahrnehmung, muss aber trotz der ungeheuersten Anstrengung in ewigem Kreislauf an ihrem Rande umherschreiten; anderseits verwirft er alles Konventionelle und verfolgt diesen Gegensatz in gleicher Weise bis zum Extrem. «Wie ergreifend und furchtbar er uns aber auf diesem Fluge über die Grenze der Sitte und der Gewohnheit in das Gebiet des Ausserordentlichen erscheint, so geschieht es doch auch oft, dass er uns eben dabei lächerlich wird.» Das Streben nach dem Ausserordentlichen zeige sich ferner in seinen fremdländischen Reisen und Schilderungen; wie er sich auch über das Gedränge des Menschenpöbels erhebe, nicht um in einer bessern Region zu weilen, sondern um von oben herab die Untengebliebenen höhnisch zu verlachen. — Sehr treffend scheidet Alexis im innersten Wesen Byrons das aufreibende Element wilder Leidenschaften und düsteren Brütens und das lebenerhaltende des Kraftgefühls, des Stolzes und Selbstbewusstseins. Er sieht in ihm einen Geist, der «aus dem Strudel der furchtbarsten Leidenschaften durch eine wunderbare ungeheure Kraft heraus gerissen, den Strand betreten hat, und noch lebt, während ein gemeinerer Geist längst untergegangen wäre. Es ist kein guter Engel, welcher ihm den Pfad durch die Fluten gezeigt hat. Es scheint ein Zufall, welcher gerade *ihn* unter Tausenden allein verschont hat. Er steht am Strande einsam, von den Freunden der Ver-

gangenheit verlassen, jeder Hoffnung auf künftige beraubt. Glauben und Liebe haben ihm die Fluten entrissen, und sie können ihm nie wieder nahen. Er hat nichts als das Gefühl einer ihm innewohnenden Kraft.» Aber Alexis glaubt nicht an das Fortbestehen dieser irdischen Kraft, da sie nicht im Gemüt gegründet sei. Über die erste, die düstere Seite von Byrons Wesen führt er aus: «Eine dumpfe Verzweiflung nagt in seinem Busen; im Äussern kann er noch lachen, aber es ist ein furchtbares Hohngelächter. Er sieht kalt und leidenschaftlos umher, denn ihm kann nichts mehr entrissen werden. Zuweilen blickt er düster (das Wort gloom schildert diesen höchsten Grad des englischen spleen, den keiner vor Byron erreicht hat) auf die Flut, die alles verschlungen hat, was ihm teuer und lieb gewesen war, hinab, und dieser elegische Teil der Byronschen Poesie ist der anziehendste und dichterischste. Mit wenigen Worten lässt er Fluten und Erdschichten verschwinden, malt uns die versunkenen Schlösser und Türme, die Helden der Vorwelt in ihren Grüften; und eben so schnell lässt er die Fluten wieder hinüber strömen, und das Grab sich verschliessen. Ein trübes Vergleichen des Sonst und Jetzt folgt in schneidenden Sätzen.» Alexis entwirft sodann ein Bild der byronischen Koketterie: «... er malt sich sein eigenes früheres Glück, und mit den grellsten Farben die Laster, welche es ihm raubten. Er gefällt sich darin: sich so schlecht wie möglich zu schildern; aber mitten in der Schilderung glaubt man ihn verstohlne Blicke umherwerfen zu sehn, um zu erfahren, welchen Eindruck auf die Hörer seine grause Selbstschilderung gemacht habe.» Der zweite Grundzug im Wesen Byrons, das Selbstgefühl, wird folgenderweise charakterisiert: «Er trotzt auf seine Kraft, welche ihn bis hierher gebracht hat, ohne

zu erliegen; ... aber während seine irdische Kraft fieberhaft angeschwellt, stolz hervortritt, fasst ihn zugleich das zerrüttende Gefühl der Vergänglichkeit dieses exaltierten Zustandes. Während er dämonisch brütet, steigt eine menschlich-liebliche Rückerinnerung einer frühern bessern Zeit auf; aber sie kann nicht lange weilen, weil das Reine und Schuldlose von seiner Nähe vergiftet wird. Die finstern Geister schütteln wieder die ehernen Ketten, mit welchen sie ihn gefesselt halten. So treibt diesen Geist eine ewige Unruhe. Ein Schein ist nur die kalte leidenschaftlose Betrachtung, denn wahre Festigkeit ist nur da vorhanden, wo im Gemüt die Wurzeln liegen. Ein solcher Geist, der alles Edle und Schöne in der Vergangenheit zurückgelassen hat, und jetzt nichts besitzt, worauf er sich stützt, als jene vergängliche Kraft, nichts, was den Frost des Lebens erwärmt, als die hohle Sehnsucht nach dem Verlornen, ein solcher Geist kann auch kein reges Mitgefühl in seinen Leiden erwecken.» Es ist der Schöpfer des Korsaren, Laras, Ch. Harolds, Manfreds, gegen den Alexis hier und weiterhin polemisiert, und es ist bezeichnend, dass er die zwei ersten anonym verbreiteten Gesänge des «Don Juan», die Gœthe sofort als byronisches Gut erkannte, «kaum dem ersten Anblick nach» für byronisch halten kann. Er glaubte Byron in einen unlösbaren Zwiespalt zwischen Reue über vergangene Schuld und trotzigem Selbstgefühl verstrickt und übersah die Stärke seiner Lebensbejahung, die im «Don Juan» den Prozess lächelnd niederschlug, um ihn, hätte er lange genug gelebt, später einmal völlig vergessen zu lassen.

Alexis vermisst namentlich — und bei seinem weltfreudigen Naturell ist das wohl zu verstehen — eine objektive Auffassung der Aussenwelt: Das We-

sentliche in den Gedichten Byrons ist jenes überall sich hervordrängende finstere Wesen, das Abbild seiner eigenen Persönlichkeit, verbunden mit den Schilderungen der Natur; die Handlung tritt dagegen als Nebensache zurück. Alle Personen, ausser der einen, haben fast nur stumme Rollen, namentlich die Frauen werden nur in den schwächsten Umrissen gezeichnet. Nicht einmal die wahre Liebe, sondern nur «eine sehr irdisch-sinnliche» wird Byron zugestanden. Treffend ist die ethische Entwicklung bis zum «Manfred» dargestellt: «Der Philosoph ist der Trübste, der je auf der Welt gelebt hat. Ein Epikuräer, der ein Stoiker geworden ist.» — «Er blickt kalt auf die Welt, und will nur das Schlimme sehen. Die Liebe ist ihm unbekannt; selten scheint ihm der Mensch seines Hasses wert, er kann ihn nur verachten.»

Im übrigen erkennt Alexis an, dass bei Byron alles echte Natur ist und aus seinem Innern hervorgeht; er weiss, wie Friedrich Schlegel, das Genie des Dichters sehr wohl zu schätzen: die lebhafte Eindrucksfähigkeit; die innige Schönheit seiner Landschaftsbeschreibung, seine tiefen Einblicke in die Geheimnisse der menschlichen Natur. Mit Analysen und Besprechungen der einzelnen Dichtungen und mit Bemerkungen über Sprache und Metrik schliesst Alexis seine Ausführungen über Byron, um zu Scott überzugehen.

Wir kommen zu der eingehenden «Kritik Lord Byrons als Dichter,» die Wilhelm Müller 1822 in der Zeitschrift «Urania» erscheinen liess[1]. Diese Kritik ist, wie aus den bereits ausgezogenen Sätzen hervorgeht, schärfer und absprechender gehalten, als man von dem spätern Verherrlicher Byrons erwarten sollte.

[1] W. Müller: «Verm. Schriften,» a. a. O,, Bd. V, S. 154 ff.

Mit etwas philiströser Begründung wendet sich Müller gegen jene wilden Züge in Byrons Wesen, die seiner liebenswürdigen, harmlosen Natur unsympathisch oder unverständlich blieben, d. h. gegen die düstere Melancholie Byrons und den ausgelassenen Leichtsinn seines Don Juan, in denen er unnütze und unwürdige Mittel sieht, deren sich der Dichter bediene, um seine Meisterschaft in weiteren und breiteren Ruf zu setzen. Er sieht in ihm «vielleicht das grösste und fruchtbarste, aber auch das gefährlichste Dichtergenie unsers Zeitalters.» — Er tadelt die Mischung des Erfundenen und Persönlichen, wobei der Leser in einen Kampf des ästhetischen und des moralischen Urteils gerät, der einen reinen Eindruck nicht aufkommen lässt. Das Preisgeben des persönlichen Erlebens für die Klatschereien der neugierigen Menge scheint ihm das wirksamste, freilich unwürdige Mittel zur Ausbreitung seines poetischen Ruhmes gewesen zu sein. Auch argwohnt er, dass Byrons Gram und Verzweiflung grösstenteils zeremonielle Gefühle seien; gegen die Wahrheit solcher «Jammerberichte» spreche das Leben und Treiben des Lords, sowie seine Fähigkeit, den Hummersalat und Champagnerpunsch so trefflich zu loben.

Nachdem Müller sich solcherweise gegen die Gemeinschaft mit jenen Bewunderern verwahrt hat, welche, gleich Götzendienern, den äussern erborgten Schimmer von Byrons Genie, statt dessen echter, innerer Kraft anbeten, will auch er ihn als das fruchtbarste und glänzendste Dichtergenie des Zeitalters anerkennen, nicht aber als dessen grössten Dichter. Ob der Bildsamkeit seines Geistes nicht auch der Sprung vom Gleissenden zum Echten gelingen sollte?

«Beppo» und «Don Juan» unterzieht Müller einer moralischen Beurteilung und hat, weil er sie weniger

gefährlich findet, als die ernsten Dichtungen, auch weniger dagegen einzuwenden, «als fast allgemein zu geschehen pflegt. Denn jene treten, so im Stil wie im Stoff, durch und durch als leichtsinnig, liederlich, unverschämt auf, sie prahlen, wie Roués, mit ihrer Unmoralität und wirken dadurch wie Karikaturen, die wohl zu einem unzüchtigen und schmutzigen Gedanken und Bilde aufregen können, aber niemals zur Nachahmung verführen; verführen kann das Laster nur in einer gleissenden Hülle der Tugend oder doch der Anmut, und diese Hülle sinkt, wo das Laster sich offen, als solches zeigt.» Ja, er findet ihn gar verwandt mit jenen kümmerlichen Talenten, die sich «den Beifall des gemeinen Publikums durch schlüpfrige und schmutzige Verse erbuhlen.»

Den Charakter der ernsten Dichtungen sieht Müller im schnellen Wechsel von Pathos und Spötterei, von tiefem Gefühl und unanständigen Zweideutigkeiten. Noch hat kein Schriftsteller, der ausgerüstet wäre mit der Kraft des Genies «in der Verkappung hoher und edler Gefühle ein so frevelhaftes Spiel getrieben; keiner hat die Grundsätze des Guten und Rechten, das göttliche Bild in der Seele des Menschen so beleidigt, indem er die reinsten und besten Empfindungen des Geistes aufregte und sie mit sich zu den Höhen ewiger Schönheit und Liebe erhob, um sie dort plötzlich zu erschrecken oder zu beschämen durch Zerrbilder und Gespenster, oder indem er mit satanischem Hohngelächter einen Pfeil des Spottes und der Beschimpfung auf die heiligsten Gegenstände menschlicher Liebe und Verehrung schleuderte. Dadurch wird der Leser endlich dahin gebracht, den Dichter, das Gedicht, sich selbst, und alles um sich hassen und verachten zu lernen, wenn er nicht die Kraft hat, sich dem gewaltigen Zauber dieser Poesie zu entringen.»

Müller hatte, als er diesen Aufsatz schrieb, schwerlich eine Ahnung davon, dass er selbst in drei Jahren den schlagendsten Beweis liefern sollte für die bezwingende Gewalt, mit der diese Persönlichkeit, einmal voll ausgelebt und klar zu überblicken, auch die widerstrebendsten Elemente in ihren Bann zog. Kaum waren in Griechenland die 37 Trauerschüsse über der Leiche Byrons verhallt, da erhob er in seinen Griechenliedern eine Totenklage, in der mit den letzten Tagen des Dichters auch sein ganzes früheres Wirken im Lichte der Verklärung erschien:

... «Siebenunddreissig Jahre sind es, so die Zahl der Donner meint,
Byron, Byron, deine Jahre, welche Hellas heut beweint!
Sind's die Jahre, die du lebtest? Nein, um diese wein' ich nicht:
Ewig leben diese Jahre in des Ruhmes Sonnenlicht,
Auf des Liedes Adlerschwingen, die mit nimmer müdem Schlag
Durch die Bahn der Zeiten rauschen, rauschend grosse Seelen wach...

. . . . . .

Edler Kämpfer, hast gekämpfet, eines jeden Kranzes wert,
Hast gekämpfet mit des Geistes doppelschneidig scharfem Schwert,
Mit des Liedes ehr'ner Zunge, dass von Pol zu Pol es klang,
Mit der Sonne von dem Aufgang kreisend bis zum Niedergang;
Hast gekämpfet mit dem grimmen Tiger der Tyrannenwut,
Hast gekämpft in Lernas Sumpfe mit der ganzen Schlangenbrut,
Die in schwarzem Moder nistet und dem Licht ist also feind,
Dass sie Gift und Galle sprudelt, wenn ein Strahl sie je bescheint.
Hast gekämpfet für die Freiheit, für die Freiheit einer Welt,
Und für Hellas junge Freiheit, wie ein todesfroher Held...»

Zur Erklärung dieser merkwürdig raschen Wandlung in der Darstellung Byrons haben wir verschiedenes zu berücksichtigen. Erstlich scheint bei dem Aufsatz für die «Urania» der Widerwille gegen die Ausartungen der Byronmanie die Feder des Kritikers geführt zu haben, als hoffte er, mit einer scharfen Beurteilung ihre schädlichen Wirkungen auf die Leserwelt einschränken zu können. Müller dachte dabei wohl mehr eine Tendenzschrift zu liefern, als eine unbefangene Würdigung. Entscheidend wirkte bei dem

Umschlag sicherlich auch seine Begeisterung für die Griechen mit. Er war ein Verehrer des klassischen Altertums, hatte auf römischem Boden geweilt und ein Buch über «Rom, Römer und die Römerinnen» (1820) geschrieben, war mit Spannung den neusten Vorgängen in Griechenland gefolgt und hatte seinen Gefühlen in feurigen «Liedern der Griechen» (1821 ff.) Ausdruck gegeben. Die Begeisterung der deutschen Philhellenen, als sie Lord Byron in diesem Kampfe eine führende Rolle übernehmen sahen, musste auch in ihm ein Echo erwecken. Die unerwartete Todesbotschaft, die Nachrichten von der Landestrauer in Griechenland taten noch das ihrige[1]. Die eigentliche Lösung der Frage gibt uns aber jener Artikel in der Hallenser Literaturzeitung (Aug. 1825, Nr. 207), worin Müller über die biographische Byronliteratur referiert. Er berichtet dort u. a. über ein Buch des Grafen Gamba: «A Narrative of Lord Byrons last Journey to Greece», 1825. Gamba war ein Bruder der Gräfin Guiccioli und mit Byron befreundet; er war ihm nach Missolunghi gefolgt, und hatte später die Leiche nach England begleitet. Über seine Schilderungen schrieb Müller: «Byron erscheint uns in diesem Bericht wahrhaft grossartig, ja erhaben in einzelnen Momenten seiner letzten Tage, nicht allein durch die Aussicht auf das, was er bei seinem grossen Einflusse und seiner weiten Wirksamkeit für Griechenland und dadurch für die Welt hätte werden können, sondern auch schon in dem, was er gewesen und was er geleistet. So alles aufopfernd, so rücksichtslos sich und das Seinige hingebend an das eine grosse Werk, so geduldig ausharrend, so unerschütterlich treu, und dabei die ahnende Stimme in seinem Innern, er werde

[1] Bei Arnold fehlt der Hinweis auf diese Umwandlung.

die Früchte dessen nicht sehen und geniessen, was er ausgesäet! Wir können nicht anders, als diesen Bericht allen denen zur Lesung anempfehlen, die den grossen Dichter auch als grossen Menschen kennen lernen möchten. Hier ist Versöhnung und Genugtuung für alles, was sein früheres Leben Mangelhaftes oder Arges oder Wunderliches haben mag, und so gelte denn auch für ihn der alte Spruch: Ende gut, alles gut.»

Offenbar unter dem Eindruck dieses Buches ist 1825 sein Gedicht «Byron» entstanden, das noch im gleichen Jahr in der zweiten Auflage seiner «Lieder der Griechen, 1. Heft (1821)» vor das Publikum kam. Soviel wir wissen, wurde Byron hier zum erstenmal in Deutschland auch als Kämpfer gegen die politischen Restaurationsversuche und gegen Heuchelei auf sittlichem und religiösem Gebiet dargestellt. Was hier nur schüchtern durchklingt, sollte bald dem «Jungen Deutschland» als der Grundzug von Byrons Wesen erscheinen.

Im gleichen Ton wie das Gedicht, ist auch der Nekrolog gehalten, den Müller 1825, gleich nach dem Ableben Byrons, im 41. Heft der «Zeitgenossen» veröffentlichte[1]. Anknüpfend an die Trauerbotschaft bietet er hier eine längere Biographie, worin er «vom Anfange bis zum Ende seiner Laufbahn den innern Gang seines Gemütes und Geistes zu verfolgen und dadurch die äusseren Erscheinungen zusammenhängend zu machen» suchte. Seine Arbeit sollte an Vollständigkeit und Wahrhaftigkeit des Geschichtlichen alle bisherigen englischen und deutschen Darstellungen übertreffen. Er lässt vor allem den edlen Charakter seines Helden hervorscheinen und suchte

[1] Verm. Schriften. Bd. III, S. 279—511.

dessen innere Zerrissenheit aus den Gegensätzen seines Lebens und seines Naturells zu erklären — gerechter als in der «Kritik», wo er diese Zerrissenheit kaum für echt hielt. Die zusammenfassende Charakteristik am Schlusse lautet: «In dem, wenn auch kurzen, doch inhaltreichen Raum des Lebens unsres Dichters, in allem, was er getan, gestrebt, errungen und gelitten, tritt er uns immer gross und edel entgegen und verläugnet seine Eigentümlichkeit in keinem Wort und keiner Handlung... Wir können ihn [zuweilen] bedauern, vor ihm zurückbeben, uns über ihn erbosen, wohl auch einmal über ihn lachen; aber hassen oder verachten können wir ihn niemals. ... Sein Leben begann mit innern und äusseren Kämpfen; Widersprüche wurden seine Lehrer, sein Herz wurde zerrissen, sein Geist in seinem ersten Aufschwunge niedergeworfen; er suchte Liebe und fand keine Seele, welche die seinige ganz umfassen und verstehen konnte; er suchte ein Vaterland in der Fremde; er suchte Ruhe in der Unruhe, Frieden im Kampfe... Dieselben Widersprüche und Kontraste in seinem Geiste. Eine gigantische Phantasie, welche alle Grenzen des Menschlichen erfliegt und wie ein Phönix in ihrem eigenen Feuer verglüht und sich wieder erzeugt, und einen scharfen und feinen Verstand, dessen Witz die Gebilde jener oft wie leere Blasen durchsticht; eine innige, tiefe, schmelzende Empfindsamkeit, und ein kalter, starrer Hohn darüber; eine finster brütende Melancholie und eine üppige Laune; ein misanthropischer Murrkopf und der liebenswürdigste Gesellschafter; ein Liberaler voll aristokratischer Vorurteile und Aussprüche; ein Freigeist und abergläubisch wie ein Geisterseher.»

Bei aller religiösen Überzeugungstreue geht Müller nur bis zum Bedauern mit den Seelenkämpfen des

hochbegabten Mannes, und wendet sich gegen die «Heiligen unserer Tage», die über ihn richten, insbesondere gegen das bereits angeführte Urteil Friedrich Schlegels.

* * *

Von den verschiedensten aus der Vergangenheit heraufbeschworenen Stimmen haben wir gehört, wie man in Deutschland bis in die Mitte der Zwanzigerjahre über Byron dachte. Alle Aufmerksamkeit war auf die tiefe Verzweiflung seiner Dichtungen und auf die Schönheit ihrer Sprache gerichtet. Seine satirischen Ausfälle gegen Knechtung und Heuchelei hatte man daneben kaum wahrgenommen, oder der Zensur wegen nicht weiter besprochen. Seine Melancholie wurde wesentlich aus einem unglücklichen Privatleben erklärt, so dass sein Charakter als einzigartig, als zufällig galt. Aber die Zeit sollte bald kommen, wo zahlreiche seiner Leser bei ganz anderen Lebensbedingungen die nämliche Zerrissenheit in sich spürten oder zu spüren glaubten. Schon den Jungdeutschen galt Byron als Vorbild[1] des tiefen und feinfühlenden Menschen, der, stolz auf sein inneres Leid, sich mit Verachtung von der philiströsen Aussenwelt abwendet. Wie eine Vorahnung dieses Menschentypus klingen die Worte, die 1823 im Stuttgarter Literaturblatt (Nr. 65) standen: «Lord Byrons Verse werden in den Herzen derer verehrt, deren heitere Laune sich in Bitterkeit verwandelte, deren schönes Äussere einen Krebs im Innern birgt, deren Freude man für Wahn-

[1] Siehe z. B. Bœrne: «Briefe aus Paris» (1832): «Ich muss lachen, wenn die Leute... ihn bedauern, dass er so melancholisch gewesen! Ist es Gott nicht auch? Melancholie ist die Freudigkeit Gottes. Kann man froh sein, wenn man liebt? Byron hasste die Menschen, weil er die Menschheit, das Leben, weil er die Ewigkeit liebte... Ich gäbe alle Freuden meines Lebens für ein Jahr von Byrons Schmerzen hin.»

sinn erklärt hat und von denen das Glück gleich einem Traume geflohen ist.» Und als sähe er schon die Schar der Geistesverwandten und Nachahmer Byrons hereinbrechen, Heinrich Heine an ihrer Spitze, erhob Willibald Alexis[1] 1821 laut seine warnende Stimme: «Nicht die Sinnlichkeit, welche noch verstohlen in Byrons Gedichten vorblickt, nicht die Leidenschaften, auf deren Lava wir umhergehen, machen jene verderblich; diese kalte Verachtung, dieses höhnische Lächeln über die Begeisterung für Edles und Schönes, als über etwas Nichtiges, Zeitliches, sind das Gift in seinen Werken, vor dessen Einatmung sich jedes Gemüt wahren muss. Sein Duft ist verführerisch für den früh schon Lebenssatten. Wer die Welt zu hassen glaubt, aber noch Kraft in sich fühlt, den bitten wir, den Byron fortzuwerfen... Wehe aber seinen Nachahmern! Eine solche Manier, ohne den belebenden Geist, welcher diese Form gerade für sein eigen Bedürfnis schuf, würde unerträglich sein.» Aber vorläufig konnte sich Alexis noch einer glücklichen Täuschung hingeben: «Die Verehrung für den Dichter ist bei uns im Abnehmen. Merkwürdig ist aber, dass einem solchen Koryphäen in der Poesie kein Heer von Nachahmern gefolgt ist. Wir möchten es für ein gutes Zeichen der Zeit halten[2].»

---

[1] Wiener Jahrbücher 1821. Bd. XV, S. 115 u. 131.

[2] Als erste derartige Erscheinungen sind zu betrachten die unterschobenen Werke (siehe S. 32 ff.) und die Nachbildungen des «Vampyr» (siehe Hock). 1825 erschienen byronisierende Erzählungen von W. Waiblinger, «so ziemlich die ersten, jedenfalls mit die vollendetsten in Deutschland» (Arnold S. 141 f.), gleichzeitig auch Byronnachahmungen von Harro Harring (Arnold S. 167). Weiteres bei Ackermann u. Weddigen.

II.

Heines Verhältnis zu Byron im Urteile der Kritik.

Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik von 1822 bis zur Gegenwart.

Zur Zeit, da der Name Byrons in Aller Munde war, liess Heine im Dezember 1821 seine ersten Gedichte erscheinen, unter denen sich auch einige Übersetzungen aus Lord Byrons Werken befanden. Es lag für die Kritik nahe, auch die eigenen Dichtungen Heines mit denen des Engländers zu vergleichen, da er bereits in dieser Jugendlyrik, wie später auch in seiner Prosa, gewisse Züge aufwies, die unabweisbar an die weltschmerzliche und satirische Art Byrons erinnerten. Die Ähnlichkeit konnte auf Nachahmung beruhen oder aus zufälliger Geistesverwandtschaft sich erklären oder schliesslich zum teil auf den Einfluss gleichartiger Zeitverhältnisse zurückzuführen sein. Wir werden beim Verfolgen der Urteile über Heines Verhältnis zu Byron alle drei Möglichkeiten angedeutet finden, sowie die verschiedensten Meinungen über den Grad dieser Verwandtschaft oder Abhängigkeit.

Vorsichtig äussern sich in dieser Beziehung die Kritiken über jene erste Sammlung Heinescher Gedichte, die etwa den Inhalt der spätern «Jungen Leiden»[1] umfasste. Im «Kunst- und Wissenschaftsblatt» des «Rheinisch-westfälischen Anzeigers» vom 31. Mai 1822[2] leitet Karl Immermann den Unmut des Dichters von der Unempfänglichkeit der Gegenwart für wahrhaft dichterisches Wesen ab[3]. Beim Vergleich mit Byron hebt er den graduellen Unterschied dieser Düsterkeit hervor: «Oberflächliche Ähnlichkeit findet man zwischen diesen Produktionen und den Werken des Lord Byron, zu welchen unser Landsmann eine besondere Neigung zu haben scheint. Die Vergleichung beider würde aber teils zum Nachteil, teils zum Vorteil des Deutschen ausfallen. Gewaltiger und reicher als Byron kann niemand den Abgrund einer zerstörten Seele zeigen, er ist Roquairol à cheval, und unser Dichter kommt ihm darin auch nicht von fern nahe. ... Dagegen ist der Deutsche viel frischer und lebensmutiger. Es ist ihm noch möglich, seinen Hass an einer einzelnen Erscheinung auszulassen, während der Lord alles Menschliche und Göttliche, Zeitliches und Ewiges gleichmässig verhöhnt.» Den gleichen Gedanken nimmt ein anonymer Kritiker am 7. Juni 1822 im selben Blatte auf: «Die geistigen Physiognomien beider sind sich sehr ähnlich; wir finden darin dieselbe Urschönheit, aber auch denselben Hochmut und Höllenschmerz. Bei dem jüngeren Deutschen blickt noch immer die deutsche Gutmütigkeit durch, und seine humoristische Ironie ist noch sehr weit entfernt von der eiskalten britischen Persi-

[1] Im «Buch der Lieder».

[2] Abgedruckt in Adolf Strodtmanns «H. Heines Leben und Werke.» 2. Aufl., Berlin 1874. Bd. I. S. 197 ff.

[3] Siehe weiterhin S. 157 f.

flage.» In den «Freskosonetten» findet dieser Kritiker immer noch mehr Schmerz als Spott. Aber auch die Vorführung dieser verwandten Individualitäten scheint ihm eine ähnliche zu sein: beide enthüllen ihr ungewöhnliches, grandioses Innenleben mit der nämlichen überraschenden Keckheit, und in einer streng objektiven Darstellung, die ganz das Gepräge der Wahrheit trägt.

Beim Erscheinen der «Gedichte» fand also die Kritik[1] im offenen Aussprechen eines schmerzbewegten Innern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Helden des Tages.

Heine war im Frühjahr 1821 nach Berlin übergesiedelt. Er erhielt hier Zutritt im Hause der Elise von Hohenhausen[2], die damals in Berlin ansässig war und jeden Dienstagabend eine Schar hervorragender Geister, Zierden der Kunst und Wissenschaft, in ihrem Salon empfing. In diesem Kreise las Heine sein «Lyrisches Intermezzo» und seine Tragödien «Ratcliff» und «Almansor» vor. Über die Aufnahme dieser Dichtungen berichtet eine Tochter der Frau von Hohenhausen in ihrer Schilderung der Gesellschaft[3]: «Er musste sich manche Ausstellung, manchen scharfen Tadel gefallen lassen, namentlich erfuhr er häufig einige Persiflage wegen seiner poetischen Sentimentalität. — Die Meinungen über sein Talent waren noch sehr geteilt, die wenigsten hatten eine Ahnung von seinem dereinstigen unbestrittenen Dichterruhme.

---

[1] Die Besprechungen der «Gedichte» im «Literaturblatt zum Morgenblatt» (20. August 1822), in der «Leipziger Lit.-Ztg.» (17. Februar 1823), in der «Allg. Ltg.-Ztg., Halle und Leipzig» (Junius 1823, Nr. 139) erwähnen Byron nur bei Beurteilung der Übersetzungen.

[2] Strodtmann S. 161 ff.; Robert Prœlss: H. Heine, Sein Lebensgang und seine Schriften. Stuttgart 1886 S. 79 f.

[3] Magazin für die Literatur des Auslandes, Jahrgang 1853, Nr. 34. S. 134; abgdr. bei Strodtmann S. 162 ff.

Elise von Hohenhausen, die ihm den Namen des *deutschen Byron* zuerteilte, stiess auf vielen Widerspruch; bei Heine jedoch sicherte ihr diese Anerkennung eine unvergängliche Dankbarkeit.» Dreierlei ist uns wichtig an diesem Bericht: dass Heine als «deutscher Byron» bezeichnet wird, dass er die ehrende Vergleichung dankbar annimmt und damit auch seinerseits eine gewisse Ähnlichkeit anerkennt, dass endlich andere ihm ein Recht auf diesen Titel schon damals absprachen. Ob letzteres in bezug auf die charakteristischen Merkmale oder in bezug auf den Wert seiner Dichtungen geschah, wissen wir nicht. — Wie eine Erinnerung an diese Gesellschaftsabende klingt es, wenn Chamisso, der ebenfalls daran teil nahm, noch mehrere Jahre später (1828) Heine als «*unseren kleinen Byron*» bezeichnete und hinzufügte: «Der Brite hatte den Satan, den grossen Höllenfürst, im Leibe, der Göttinger Student (wie Gœthe ihn nennt) doch nur einen Diablotin[1].»

Aus dem Bericht über diese Zusammenkünfte sehen wir schliesslich, dass die weinerliche Sentimentalität der Heineschen Jugendgedichte schon damals auffiel; die Verse

«Und laut aufweinend stürz ich mich
Zu deinen süssen Füssen»

wurden in der nämlichen Gesellschaft ausgelacht.

Das Auffällige dieser trübsinnigen Haltung erhellt auch aus einem Inserat im «Freimüthigen» vom 19. Januar 1823[2], das wahrscheinlich aus der Feder E. T.

---

[1] Chamissos Werke, hrsg. v. O. F. Walzel. S. XC. (Kürschner, Deutsche Nat.-Lit. 148. Bd.)

[2] Heinr. Keiter: «H. Heine. Sein Leben, sein Charakter und seine Werke.» Köln 1891. S. 20.

A. Hoffmanns stammt[1]. Heine wird darin aufgefordert, mit «mimisch-plastischen Darstellungen» aus Immermanns «Edwin» aufzutreten. Der Artikel ist, nach Keiter, aus Eifersucht über Heines Reklame für seinen Freund Immermann hervorgegangen und hat «einen sehr starken Beigeschmack. Junker Dunst in genanntem Drama ist genau die Person, als welche Heine in gewissen Kreisen Berlins verschrieen war. Er ist stark sinnlich, prahlt gern und heuchelt beständige Melancholie.» Die Gegner Heines machten sich also über seine Melancholie lustig und liessen sie als gefälscht erscheinen; wenn hierin ein Körnchen Wahrheit lag, so bestand es möglicherweise darin, dass er in seiner neuen Byronrolle auch gelegentlich posierte.

Im April 1823 erschienen bei Dümmler in Berlin die «Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo, von H. Heine«. Bei Besprechung dieses Buches im «Freimüthigen» (Mai und Juni 1823) wird Heine wiederum mit Byron zusammen genannt, diesmal wegen Verletzung der heiligsten Gefühle im Menschen, wegen seiner Frivolität. Der Kritiker will zwar die Werke Sr. britischen Herrlichkeit nicht gleich im frommen Eifer verbrennen, obgleich er bekennt, «dass nicht gerade die Ähnlichkeit, die der edle Lord in seiner Physiognomie mit dem Höllenfürsten hat», dasjenige ist, was ihm seine Schriften so interessant macht; ebenso findet er, dass die Muse Heines sich «in gewissen kecken Situationen» gefällt, «die wir zwar bewundern müssen, aber nicht billigen können». Beide Dichter scheinen ihm wie der zwar «ein wenig rauhe,

[1] Keiter nennt keinen Namen, aber der Ausdruck «mimisch-plastische Darstellungen» scheint die Autorschaft E. T. A. Hoffmanns zu verraten; er findet sich bei ihm z. B. Werke, Bd. 9. S. 176. Hoffmann war Mitarbeiter am «Freimüthigen».

übrigens aber gar gesunde Nordwind» zu wirken. — Von grösserer Bedeutung ist eine andere ausführliche und anonyme Besprechung des Bandes, die 1825 in den Wiener «Jahrbüchern der Literatur»[1] erschien. Nach Angabe Strodtmanns[2] und nach den Anschauungen des Verfassers zu schliessen, stammt sie von Willibald Alexis, dem wir in den Wiener Jahrbüchern bereits als Kritiker Byrons begegnet sind. In dem, was der Aufsatz allgemein Vergleichendes über Heine und Byron vorbringt, können wir drei Gedankengänge unterscheiden: er sieht in der Nachahmung Byrons ein Haschen nach dem Beifall des Tages; er misst die bei beiden Dichtern wahrhaft und innerlich verwandten Kräfte des Schmerzes und des Widerstandes ab; er verfolgt endlich eine Spur, die die bewusste Absicht, als ein Byron zu erscheinen, hinterlassen haben soll. Über das Streben nach Beifall lesen wir (S. 158 f.): «Ein zerstörtes Gemüt, das weder im höheren sittlichen Aufschwunge, noch beim Rückblick auf das Leben Ruhe und Aussicht gewinnt, das sich deshalb in den energischen Genüssen der Sinnlichkeit berauscht, und hier Vergessenheit für alle Zweifel sucht, ist nichts neues. Wir sahen Byron, wir sahen, wie die Zerrissenheit seines Inneren sich Luft machte in der Poesie, wir sahen auch, wie diese Zerrissenheit, diese hohle Klage des Jammers eine halbe Welt entzückte. Was Wunder also, wenn dies lockte, eben so aufzutreten, und ... den Beifall durch das Mitleid zu erzwingen?» Wie in Alexis' Byronkritik wird auch hier der Gegensatz von Schmerz und überwindender Kraft herausgearbeitet: «Wenige sind Byron gefolgt, weil wenigen eine solche prometheische Kraft zugeteilt war, über den Schmerz zu lachen, während

[1] Bd. 31, S. 157 ff.

[2] S. 247.

er drückt. H. Heine hat allerdings eine Kraft der Art; wenn auch schwächer, so sind auch die Risse, welche Byrons innerste Natur erschüttert zu haben scheinen, bei ihm nicht so tief gedrungen.» Es sei daher noch zu hoffen, dass Heine aus dieser Trostlosigkeit wieder zur Ahnung, zur Sehnsucht gelangen könne. Über die eigentliche Byronpose bei Heine lesen wir: «Nicht selten scheint es indessen, als habe der Dichter, in krankem Gefühle an diesem kranken, zerstörten Zustande Vergnügen findend, sich selbst erst in einen solchen Zustand hinein fingiert, um diesem seltsamen Gefühle nachzugehen. Einen deutlichen Beleg bildet hierzu das Lied: [folgt Zitat L. I. 37 [1]; darin die Strophe:]

«*Ich aber verhänge die Fenster*
Des Zimmers mit schwarzem Tuch;
Es machen mir meine Gespenster
Schon einen Tagesbesuch.»

«Das Streben, ein Byron zu sein», sagt Alexis, «ist unverkennbar; ein Byron (d. h. er selbst, der Hinübergegangene) braucht eben nicht erst die Fenster mit schwarzem Tuche zu verhängen, um den Besuch der Geister zu erhalten. Byron konnte auch zum offenen Fenster hinaus auf das Volksgewühl schauen, und die Gespenster erschienen ihm unter der lebenden Menge [2].»

---

[1] «H. Heines Sämtl. Werke», krit. Ausgabe von E. Elster; Leipzig und Wien, Bibliogr. Institut. Wir verwenden im folgenden die Abkürzungen Elsters: Hk = Lieder der «Heimkehr» (im Buch der Lieder); JL = Junge Leiden (B. d. L); JL,L = Junge Leiden, Lieder; JL,Rm = Junge Leiden, Romanzen; JL,S = Junge Leiden, Sonette; LI = Lyrisches Intermezzo (B. d. L.); Nl = Nachlese (5 Abteilungen); Tr = Traumbilder (Abteilung von JL).

[2] Noch bezeichnender als das gegebene Beispiel, das auch unter dem Einfluss E. T. A. Hoffmanns [siehe S. 140] stehen könnte, ist die Stelle in einem Gedicht, das Alexis noch nicht vorlag, in der weltschmerzlichen «Götterdämmerung» (1822): «Zu mir kam auch der Mai. — — *Ich hielt verriegelt meine Tür* und rief: Vergebens lockst du mich, du schlimmer Gast» — — Zu einem echten Weltschmerzler kommt der Mai überhaupt nicht! (Vgl. weiterhin S. 187 ff.)

Im Verlauf der Abhandlung wird ferner das Verhältnis der beiden Dichter zur Vorsehung erörtert, dem titanischen Ringen Byrons der Indifferentismus Heines gegenübergestellt. Endlich heisst es über den Charakter des Tragödienhelden William Ratcliff[1]: «Es ist die beliebte Byronsche Gestalt des Abtrünnigen, nur drückt sich der Missmut auf verschiedene Art aus. Wie tief auch Byrons Helden geistig gesunken sind, so ist der Autor doch immer aus einer konventionellen Lebensschule hervorgegangen, und die ruchlosen Bösewichter dürfen wenigstens den Anstrich des Anstandes nicht abwerfen, woraus dann jener hohle Charakter des *Gloomy* wird. Heine fühlt sich darin freier, und der Räuber und Verworfene scheut sich nicht, wirklich als ein Galgenstrick ohne alle Schönpflästerchen der Galanterie aufzutreten.» Die ganze Form Heines, die Bilder, die Wendungen der Rede, die Reime findet Alexis originell und origineller als bei Byron.

1826 erschienen weitere Gedichtzyklen Heines unter den Titeln: «Die Heimkehr» und «Die Nordsee» (1. Abteilung) im ersten Bande der Reisebilder, und auch durch diese Sammlung fühlte sich der Kritiker des «Gesellschafters»[3], mit dem Schriftstellernamen: Ernst Woldemar, durch «manches Dunkel und manche Verwilderung seiner [H's] Gefühlsart an die glänzenden Fehler Byrons erinnert.»[2]

Wie Alexis den forcierten Gespensterverkehr Heines auf Nachahmung Byrons zurückführte, so wurde

---

[1] S. 165.

[2] Die Besprechungen der «Tragödien nebst lyr. Interm.» und der «Reisebilder I» in der «Leipziger Lit.-Ztg» (8. April 1825; 25. Mai 1827), in der «Allg. Lit.-Ztg., Halle und Leipzig» (Rb. I: Dez. 1826, Nr. 307), im «Literaturblatt zum Morgenblatt» (Trag. u. lyr. Int.: 24. Juni 1823, Nr. 50) nahmen keinerlei Bezug auf Byron.

[3] 1816, Nr. 103.

von anderer Seite auch sein ungebundener Lebenswandel auf solche Weise gedeutet. In einer geistreichen Schrift von Max Jos. Stephani gegen das «Junge Deutschland» und gegen Heine insbesondere, betitelt: «Die neue romantische Schule und ihre Repräsentanten» (Leipzig 1838) heisst es über den *Lyriker* Heine[1]: «Ihm war der Schmerz ein wahres Labsal, er machte es sich darin gewöhnlich, baute sich darin an. Seiner Poesie zu Nutz und Frommen — dessen mochte er sich halb bewusst sein — führte er einen unordentlichen äusseren Wandel; und wenn seinem Herzen dann recht satt und ekel, und sein Kopf recht wüst war, so setzte er sich hin zum Schreiben, und er wusste, dass Hoffmann und Campe allemal diejenigen waren, welche honorierten. Eine unglückliche Nachahmung Lord Byrons mochte auch mitwirken.»

Fassen wir zusammen: Aus den Jugenddichtungen Heines (bis 1823) urteilte man über sein Verhältnis zu Byron folgendermassen: dass er mit dem Engländer die rücksichtslose Schilderung seiner inneren Zerrissenheit und die Leichtfertigkeit gegen alles Heilige gemein habe; dass er auch durch forcierte Liederlichkeit und weltschmerzliches Gebahren als ein Byron zu erscheinen trachte, um auf diesem Wege von der Byronmode zu äusseren Erfolgen emporgetragen zu werden; dass er sich dagegen von seinem Vorbild unterscheide durch weniger tiefgehenden Weltschmerz, der noch Aussicht auf Genesung habe, durch sein indifferentes, untitanisches Verhalten gegen die Vorsehung, durch die Freiheit von jener konventionellen Lebensschulung und jenem Anstrich des Anstandes, den die Helden Byrons stets beibehalten. —

* * *

[1] S. 11.

Durch seine nun einsetzende Prosaschriftstellerei wird Heine, neben Ludwig Börne, zum Führer des jungen Deutschland; Teilnehmer und Gegner dieser neuen Schule wenden ihr ganzes Interesse dem Prosaisten Heine zu. So begrüsst Ludolf Wienbarg in seinen «Ästhetischen Feldzügen»[1] Heine als den Hauptrepräsentanten der gegenwärtigen deutschen Poesie, aber «nicht seiner Verse, verfehlten Dramen und liederlichen Lieder wegen, als um die Prosa, die er in den Reisebildern zu Tage gelegt hat»; mit ebenso wenig Worten übergeht auch Theodor Mundt[2] diese Jugenddichtungen: nach ihm «machte sich Heine, nachdem er seine erste Liebe mit dem epigrammatischen Feuer Byron'scher Lyrik ausgesungen, zu einem Bewegungsdichter der Zeit. In seinen Reisebildern sah man plötzlich eine eigentümliche Individualität der Zeit schon fertig gestaltet.» Treten somit bei der Betrachtung Heines seine Reisebilder und die Pariser Schriften mit ihren Saint-Simonistischen Tendenzen in den Vordergrund des Interesses, so stellt sich naturgemäss auch sein Verhältnis zu Byron in einem neuen Lichte dar. Freilich, Th. Mundt und Stephani (in seiner Schrift gegen das j. Deutschland) streifen den Einfluss Byrons nur bei Andeutungen über die Jugenddichtungen; aber Andere, wie Wienbarg und Menzel, sehen einen neuen parallelen Zug im leidenschaftlichen Hinstreben der Beiden nach freisinnigen politischen und kulturellen Idealen. Schon der Werdegang der beiden Revolutionäre wird von Wienbarg verglichen, der verwandte Geist, die verschiedenartigen Lebensverhältnisse geschildert. Heine ist ihm[3] ein poetisches Genie, «das, dem Byronschen ähnlich, ja demselben an Pene-

[1] Hamburg 1834, S. 284.
[2] Gesch. der Lit. der Gegenwart, Berlin 1842, S. 359.
[3] Ästhet. Feldz. S. 286.

tration des Verstandes überlegen, verkörpert wird nicht im Palaste eines Pairs von England, sondern im bescheidenen Wohnhause eines rheinischen Juden, ein Genie, das nicht in die Schule von Eaton, sondern in die Synagoge von Düsseldorf wandert.» — — Als verwandte Geister schlagen sie einen ähnlichen Weg ein, denn die eigentliche Dichtung der neuen Zeit[1] «ist das poetische Ausströmen des Revolutionären». Wienbarg erklärt weiterhin seine Auffassung folgendermassen: «Jeder grosse Dichter, der in unserer Zeit auftritt, wird und muss den Kampf und die Zerrüttung aussprechen, worin die Zeit, worin seine eigene Brust sich findet. Der Dichter müsste blind sein, oder kalt, oder gefühllos, oder heuchlerisch, oder *kein grosser* Dichter, der mit seiner Leier über den ungeheueren Riss hinweghüpft, welcher die Gegenwart von der Vergangenheit trennt, er müsste nicht der Dolmetscher der Natur und Menschheit sein, wenn er nicht das Ringen und den Schmerz dieser Menschheit verstände, fühlte und in den Wogen der Poesie dahin brausen liesse. Byron war ein grosser Dichter und daher war seine Lyrik, die er nur leicht in ein episches Kleid einhüllte, durch und durch revolutionär, was um so grossartiger und erschütternder bei ihm hervortritt, als er im Schoss des Glücks geboren, Lord und künftiger Pair des Reichs, früh bewundert und beneidet war...» Wie Gœthe und Byron als «Charakterbilder der neueren Poesie» wird Heine, der Dichter-Prosaist, als «Charakterbild der neuen Prosa» dargestellt[2]: «Man muss Heine in dieser Gesellschaft, der Zeit, wie der Ansicht nach, als den entschiedensten Charakterschriftsteller betrachten, indem er sich, noch stärker und rücksichtsloser als

[1] S. 275 ff.
[2] S. 284.

Byron, der gewöhnlichen Denk- und Empfindungsmasse der früheren Schriftstellerwelt entgegengesetzt hat. In offener Fehde mit allen Ansichten der Zeit, die sich ihm als verjährte und abgestandene darstellen, hat er alle diese Ansichten, und die Träger derselben, ein ungeheurer Haufe, wider sich und dagegen nur eine Waffe, den Witz, während Byron ausser seinem Talent auch Reichtum und Adel bei seinen Anfeindungen ins Feld stellen konnte.» — Der Vergleich der beiden Dichter in diesem systematischen Hauptbuch des jungen Deutschland findet also den gemeinsamen Grundzug in der revolutionären Gesinnung; doch gilt Heine für stärker und rücksichtsloser als Byron, sein Verstand für durchdringender, sein Verdienst für umso grösser, da er unter weniger günstigen Umständen aufgewachsen und erzogen war und den geistigen Kampf ohne die äusserlichen Hilfsmittel Jenes durchzuführen hatte.

Das radikalere Vorgehen Heines wurde ihm somit von seinen Parteigängern als Vorzug angerechnet; dafür traf ihn auch bei den Gegnern der jung-deutschen Strömung eine entgegengesetzte Einschätzung, die ihn tief unter Byron hinabsetzte. Der Stimmführer dieser Richtung war Wolfgang Menzel. Menzel hatte bereits durch seine berüchtigten «Denunziationen» den Bundestag zum Einschreiten gegen das junge Deutschland veranlasst, als er im «Literaturblatt zum Morgenblatt» (23. und 25. März 1836) eine Besprechung von Heines Werk über die deutsche Philosophie («Salon», 2. Bd.) erscheinen liess. Er urteilte darin wie folgt: «Heine ist in eine Bewegung der Geister fortgerissen worden, deren Anfangspunkt wir zunächst in Lord Byron suchen müssen. Ich nenne diesen edeln Namen, um von vornherein anzuerkennen, dass jene Bewegung, wenn sie auch tief in den Schlamm der

Gemeinheit geführt hat, doch auch die *bessern* Naturen ergreifen konnte und ergriffen hat.» Nach den staatlichen Einrichtungen wurden allmählich die sozialen Fundamente und die Religion angegriffen, und aus dem anfangs rein politischen Republikanismus eines Byron ist nach und nach sozialer St.-Simonismus und zuletzt Atheismus geworden. — In der Darstellung Menzels erscheint somit der englische Lord als eigentlicher Stammvater der revolutionären Jung-Deutschen und des politisch-philosophischen Schriftstellers in Heine.

Nachdem die Verfolgung des jungen Deutschland seit dem Dezember 1835 ins Werk gesetzt war, hörte auch das Rühmen seiner fortschrittlichen Führer auf. Wenn Heinrich Laube in seiner «Geschichte der deutschen Literatur»[1], die er 1837 f. während einer achtzehnmonatlichen Haft im Schlosse Muskau (in Schlesien) verfasste[2], auf Heinrich Heine und sein Verhältnis zu Byron zu sprechen kommt, so beschränkt er sich gänzlich auf Zergliederung und Vergleichung ihrer dichterischen Anlagen, alles Revolutionäre sorgfältig beiseite lassend. Dabei ist er der erste, der eine *abhängige* Verwandtschaft Heines mit Byron ausdrücklich leugnet: er weist namentlich hin auf die Gegensätze der inneren Form bei beiden Künstlern, er hebt die Grundverschiedenheit der beiden Weltanschauungen hervor und leitet schliesslich die Negation Heines aus den Umständen seines Lebens ab, ohne darin eine Nachahmung Byrons zu erblicken. Seine Anschauungen kommen von allen bisher besprochenen denen, die in der vorliegenden Untersuchung gewonnen wurden, am nächsten. Nur im sub-

[1] 4 Bde., erschienen in Stuttgart 1839-40.

[2] Johannes Prœlss: «Das junge Deutschland», Stuttgart 1892, S. 734.

jektiven Charakter ihrer Poesie sieht Laube das Gemeinsame. Unabhängig von einander haben sie die Vorkommnisse ihres äusseren Lebens mit den begleitenden Regungen jeder zu einer eigenen poetischen Welt ausgestaltet. In verschiedenen Lebenskreisen, unter verschiedenen Himmeln aufgewachsen, konnten sie somit auch himmelweit Verschiedenes geben. Als Heine auftrat, sah man «Stoff und Wendung, die schon lange bunt in unserem Leben herumlagen. Wie, entrüstete man sich, diese bekannten Kleinigkeiten sind's, denen wir uns im Eindrucke beugen sollen? Solche Vorwürfe hätten schon darüber aufklären sollen, dass hier von einer abhängigen Verwandtschaft mit Byron gar nicht die Rede sein könne. Heine selbst hat denn auch nichts entschiedener in Abrede gestellt als dies[1].» Gemeinschaftlich ist ihnen nach Laube «die Atmosphäre einer Prosazeit, ... das deutliche Bewusstsein davon, und der geniale Trieb, dass sie durch dieses Erfassen aller Vorkommenheit und aller begleitenden Regung eine eigene Welt erzeugen müssten und erzeugen könnten, die dadurch eine Ganzheit, eine Eigenheit, eine Poesie werde.» Solch subjektives Vorgehen wäre freilich in einer klassischen Zeit nur eigensinnig und produzierte nur Fratzenhaftes, in «unserer Zeit» ist es aber ein schöpferisches Verdienst. Wie verschieden geartet ist das in Byron und Heine! Sie haben nur das Genie eigentümlicher Kraft [zur Schöpfung dieser subjektiven Vorstellungswelten] gemeinschaftlich, wie in klassischer Zeit zwei grosse Dichter das Genie eigentümlicher Formung [der umgebenden Wirklichkeit] gemeinschaftlich haben, — «das ist nur Gemeinschaftlichkeit im Verhältnisse zum Unvermögen, und jene und diese Dichter können da-

[1] Laube IV, 214 f. Der Schlusssatz bezieht sich offenbar auf eine Äusserung Heines im 3. Teil der «Nordsee»; siehe unten S. 119 f.

bei Verschiedenes geben... Und so ist es bei Byron und Heine.» Hierauf beleuchtet Laube die tiefe Kluft zwischen der inneren Form der beiden Dichter, zwischen dem rhetorischen Ausdruck Byrons und dem charakteristischen Ausdruck Heines[1]: «Byron glaubt nicht an die Tradition, aber er glaubt an eine Byronsche Rhetorik, die solchen Unglauben darstellt, er glaubt an eine Interimsmacht der Form. Heine hält diese Form für machtlos, weil sie inhaltlos ist. Er würde nie einen Childe Harold mit weitaustönendem Verse schreiben, der sich entweder in blosser Beschreibung oder eingeflochtener Reflexionsbeiläufigkeit begnügt, in Breite auseinanderfliessend, in Weite darstellend, dass ihm der Mittelpunkt fehle. Heine verfährt eben umgekehrt. Ihn drängt's zum Inhalte, wenn auch nur zum Geständnisse, dass dieser fehle, zum Kerne, wenn er auch gesteht, dass dieser schadhaft sei; ihm ist mit keinem stolzen Versewortmantel gedient, um die Blösse zu bedecken, ihm ist ein charakteristisch, sei's ein schreiendes, Wort lieber, denn er fühlt, dass die Sprache ungeahnte Hilfsmittel für eine suchende Zeit in sich birgt, dass diese Hilfsmittel nicht im Klange, sondern in der Schwere zu suchen sind, dass man, gleichzeitig um neuen Inhalt bemüht, die Form im Kleinen, im Nahen halten müsse, und dass man, einer weit flatternden, überlieferten Form hingegeben, allzuleicht seinen selbständigen Inhalt mit verflattert. Deshalb ist Heines Vers, so unscheinbar er auftritt, doch auch in seiner leichten Form so tief empfunden und erwogen, und in dieser nahen Form so überaus mächtig.» Noch einen weitern tiefgreifenden Gegensatz deutet Laube mit treffenden Worten an: wegen der verschiedenen Auffassung der Gottheit

[1] S. 215 f.

bei beiden Dichtern, macht sich auch überall eine verschiedenartige Bedeutung des Lebens und der Mitmenschen fühlbar[1]: «Byron hängt nach dem Metaphysischen, das Verhältnis zu Gott ist ihm wichtiger, als das zu den Menschen. Nur die Engländer konnten diesen Trieb um einzelner Ausdrücke und einer toten Orthodoxie halber so völlig missverstehen. Heine beschäftigt sich im Gegensatze nur mit dem Verhältnisse vom Menschen zum Menschen, ganz organisch empfindend, dass darin zunächst die verlorene Gottheit zu suchen sei, und dass der Dichter im Irdischen das Göttliche zusammenzudichten, nicht aber im Wege der Gedankenfolgerung zu verfahren habe.»

Nur in einem Punkt erkennt Laube eine nähere Verwandtschaft der beiden Charaktere[2]: in beiden zeigt sich die dämonische Natur des Spottes und der Überlegenheit, wenn sie auch bei jedem von beiden eine andere ist. Laube unterlässt hier aber jede weitere Ausführung, mit einem Hinweis auf die scheue Vorsicht und Achtung, mit der Gœthe über solche Eigenschaft sprach, als über eine Eigenschaft, die dem Urteile entzogen sein dürfe, weil das geradezu Unberechenbare hier im Spiele sei.

Wir sahen Laube bisher einen Vergleich ziehen zwischen der Weltanschauung und dem dichterischen Verfahren der beiden Schriftsteller, wobei er die Abhängigkeit Heines von Byron leugnete. Im Gegensatz zu früheren Darstellern sieht er auch im «Weltschmerz» Heines keine nachahmende Pose, sondern etwas Urwüchsiges: die bittere Frucht seines armseligen und kleinlich zerquälten Lebens. Laube hat diejenige Auffassung vorweggenommen, die sich aus

[1] S. 216.
[2] S. 225.

den später bekannt gewordenen Briefen Heines — wenn wir von vereinzelten Gedichten absehen — als die allein richtige ergibt. Über Heines Studentenzeit lesen wir[1]: «Sein Sinn war in den Schranken der Alltäglichkeit gepeinigt, für die Regungen seiner Seele sah er in einer uneinigen und durch keine Gesamtmacht irgend einer Art imponierenden Welt nur Hemmnisse, und zwar nur kleine lästige Hemmnisse. Einer Macht hätte er sich gern hingegeben, auch einer feindlichen sich unterworfen, hätte sich nur eine überwiegende Macht gezeigt, eine unumwundene Gottheit, wie er sich ausdrücken würde. So aber ward er schweigsam, grillig, häufte in sich auf, befreite sich durch satirische Ausbrüche, war übrigens, wie die Bekannten aus seiner Berliner Zeit versichern, ein verschwiegener, oft verdriesslicher, unscheinbar stiller Mann.» Über seinen Aufenthalt in Hamburg heisst es[2]: «Es lag in der Natur der Sache, dass ein Poet wie er in einer Handelsstadt immer mehr für eine Opposition gesteigert werden musste, die überall Nahrung fand. Macht der Einheit überall vergeblich suchend, musste er seine schärfste Laune erregt fühlen, wenn er diese Macht im Goldbesitze erblicken, und alle höhere Regung gering geachtet, die innere Welt mit starrer Tradition begnügt sehen sollte. Hamburg machte die sogenannte Negation in Heine reif. Man darf nicht alles, auch bei weltwichtigen Charakteren darf man nicht alles auf die allgemeinen, auf die höheren Verhältnisse der Zeit rechnen. Die persönlichen Verhältnisse sind stets von Wichtigkeit. Natürlich von so grösserer bei einem reizbaren Wesen wie das Heinesche..., bei Anlagen, denen eine gedrückte, stille Zeit keinerlei Spielraum öffnete.»

[1] S. 221.
[2] S. 222.

Fassen wir zusammen, was das junge Deutschland Vergleichendes über Heine und Byron zu sagen hat: im Gegensatz zu den Kritikern der Heineschen Jugenddichtungen, die in der seelischen Zerrissenheit das Gemeinsame der beiden Dichter sahen, werden sie in der Zeit der Heineschen Prosaschriften und des jungen Deutschland als Darsteller der äusseren Kulturzerrissenheit, als Führer einer geistigen und politischen Revolution miteinander genannt und verglichen, und je nach dem Standpunkt des Betrachters gepriesen oder angeklagt; nachdem dann revolutionäre Betrachtungen unmöglich geworden, geht Laube auf die künstlerische Artung der Zwillingsbrüder ein, und erkennt auch die fundamentalen Gegensätze ihrer Naturen.

* * *

Wenden wir uns der Betrachtung solcher Urteile zu, die nach dem Tode Heines über seine Beziehungen zu Byron gefällt wurden, so finden wir hier dieselbe Gegensätzlichkeit wie bisher. Keine allbeherrschende Byronmode und keine politische Zeitströmung führen fortan den Essayisten und Literarhistoriker irre; aber je nach seinem besonderen Interesse für diese oder jene Entwicklungsstufe der beiden Dichter, je nachdem er diese oder jene Züge für besonders charakteristisch hält, wird auch seine Ansicht über den Grad der Verwandtschaft oder Abhängigkeit verschieden ausfallen.

Nach dem Tode Heines richtete sich die allgemeine Aufmerksamkeit namentlich auf das «Buch der Lieder», das im Jahre seines Hinscheidens, 1856, bereits in 13 Auflagen vorlag. Man fiel daher leicht in den Fehler, manches, «was von Jugendschöpfungen

Heines gilt, auf das gesamte Werk des Dichters auszudehnen»[1].

In einem Vortrag «Vom Weltschmerz» stellte Berthold Auerbach[2] (1862) Byron und Nikolaus Lenau als «die beiden glänzendsten Vertreter des korrekten pathetischen Weltschmerzes» hin, während Heine «die Blasiertheit dem gesamten Weltleben und den Einzelerfahrungen gegenüber» zum Ausdruck bringt. Bei Byron denkt er offenbar wesentlich an den Dichter des Manfred, bei Heine keinesfalls an die ersten Jugenddichtungen. Vergleichende Betrachtungen werden nicht angestellt.

Anders der Aufsatz von Ernst Gnad über den «Weltschmerz in der Poesie» (1869)[3]. Durchgehend wird Heine hier als Dichter des Weltschmerzes behandelt, wobei dieser Begriff in allzuweiter Ausdehnung für die verschiedensten Stimmungen des Unmuts angewendet wird. Gnad macht erst eine Einschränkung, wo er den Weltschmerz Heines (und Byrons) mit dem Ernst und der Tiefe von Leopardis Selbstpeinigung kontrastiert: «In Byrons und Heines Dichtungen bildet der Weltschmerz allerdings die Grundstimmung, doch zum reinen Ausdruck gelangt er nur mehr sporadisch und wechselt mit anderen reinern und hellern Stimmungen ... ja, wir könnten noch immer versucht werden, in beider Dichtungen den Weltschmerz aus vorübergehenden Anwandlungen zu erklären.» Haben Byron und Heine den «Weltschmerz» gemein, so liegt ein Gegensatz darin, dass Byron in der Verwirklichung liberaler Ideen, Heine

[1] O. Walzel: «Euphorion», 5. Bd. 1898. S. 790.

[2] Auerbach: «Deutsche Abende», Neue Folge. Stuttgart 1867, S. 224 f.

[3] Gnad: Literarische Essays, 2. Auflage, Wien 1891, S. 230 ff., S. 242. Im selben Band: «Über das Wesen der Heineschen Dichtung» (1867). S. 188.

in einem sinnlichen Genussleben seine letzten Ziele suchte.

Auerbach und Gnad schildern nur den Weltschmerz als das gemeinsame Element der beiden Dichter. Die Beschränkung auf diese eine Seite erklärt sich aus ihrer Absicht, lediglich über den Weltschmerz zu schreiben. Aber auch von anderen Darstellern wird dieser Zug als der wesentliche unter den gemeinsamen hervorgehoben; so von E. Martin[1], so von Johannes Scherr[2], so auch von Heinrich von Treitschke[3] in seiner absprechenden Beurteilung Heines: «Mit allen seinen Sünden ein grosser und wahrhaftiger Mensch, ragte er [Byron] hoch empor über den deutschen Dichter, der zuerst versuchte, unsere Poesie mit einem Hauche Byronischen Weltschmerzes zu erfüllen ... Es war eine grobe Selbsttäuschung, wenn Heinrich Heine sich gegen den Vorwurf verwahrte, er sei angesteckt von Byronischer Zerrissenheit.» Den eigentlichen Anlass zu diesem nachahmenden Weltschmerz sieht Treitschke in der Beschränktheit von Heines dichterischem Talent; er entstammte «nicht der Verzweiflung eines starken und trotzigen Geistes, sondern der Unfähigkeit, die poetische Stimmung andauernd festzuhalten»[4]. Über ihre Handhabung der poetischen Form lesen wir: «Schon Lord Byron hatte durch die geniale Willkür seiner Ab-

[1] Wackernagel, «Gesch. d. d. Lit.», 2. Aufl., neu bearbeitet und zu Ende geführt von E. Martin, Basel, 1894, II, S. 634.

[2] Scherr, Gesch. der Weltliteratur, 9. Aufl., 1895, Bd. II, S. 278, 280; Gesch. d. engl. Lit., 2. Aufl., Leipzig 1874, S. 212.

[3] Treitschke: «Deutsche Gesch. im 19. Jahrh.», Leipzig 1885, Bd. III. S. 711 f., Bd. IV, S. 424. — «Histor. u. polit. Aufsätze», 4. Aufl., Leipzig 1871; in Bd. I: L. Byron und der Radikalismus, S. 337 ff.

[4] Heine klagte bisweilen selbst über sein Unvermögen zu grösseren Schöpfungen (Rob. Proelss: H. H., S. 81 f.), aber unter den persönlichen Faktoren, die seinen «Weltschmerz» bedingen, scheint gerade dieser nebensächlich zu sein.

schweifungen und Beschreibungen die Reinheit der Kunstformen oft gefährdet; doch er schrieb noch in Versen, in Versen von wunderbarer Schönheit, so dass der Adel der Poesie niemals ganz verloren ging. Erst Heine zerstörte durch seinen Feuilletonstil gänzlich die Schranken, welche Poesie und Prosa ewig trennen werden.» Über die Beziehungen der beiden Dichter zum Staatswesen und zu den verschiedenen Schichten der Gesellschaft schreibt Treitschke als Patriot: «Nicht ohne bittere Erinnerungen erkennen wir Deutschen[1] an diesem zuchtlosen Menschen [Byron], wie die sittliche Haltung des Mannes gesichert und gehoben wird, wenn er der Sohn ist eines grossen, stolzen, mächtigen Volkes. Niemals kann ein Brite in den Schmutz des heimatlosen Literatentums versinken, darin unsere Börne und Heine sich wohlgefällig wälzten, niemals kann ihm in den Sinn kommen, sein Vaterland als das Land der Dummen und der Feigen zu verhöhnen.» — «Nach Byrons Vorbild suchte er [Heine] die Blüte der Menschheit auf den Höhen oder in den Tiefen der Gesellschaft; das Bürgertum, in dem die neue deutsche Literatur ihre Wurzeln hatte, war ihm lächerlich und langweilig.» —

Eine etwas andere Farbe kommt bei anderen Beurteilern in die Pendants der beiden Dichter durch das Schildern ihrer schrankenlosen Subjektivität. Von dieser Seite vergleichen sie Weddigen[2] und Ackermann[3]. Auch Julian Schmidt[4] behandelt das Hervor-

[1] 1863, vor Gründung des Reichs geschrieben!

[2] a. a. O., S. 44 ff.

[3] a. a. O., S. 171 ff. Von den Beispielen, die Ackermann anführt, um den Einfluss Byrons zu erweisen, wird eines (Anrede an die Sonne: «Runde Metze des Weltalls! Strahlenbuhlende!») von Keiter (a. a. O., S. 56) benutzt, um den Einfluss Grabbes zu belegen!

[4] «Gesch. der deutschen Lit. seit Lessings Tod.» 5. Aufl., Leipzig, 1867, Bd. III, S. 153 f.

drängen des Persönlichen und gibt Byron den Vorzug, weil er vor den Geboten der Ehre Halt mache: «Nie hat ein Dichter mit einer so ausdauernden Zudringlichkeit [wie Heine] die Welt mit seiner eigenen Person beschäftigt, nie ein Dichter seine Person in so widerlichem Lichte gezeigt. Heine liess sich gern mit Byron vergleichen . . .» Aber der Unterschied liege darin: «Byrons Skeptizismus setzt sich über viele Formen der steifen Sittlichkeit Altenglands hinweg, aber nicht über die angeerbten Gebote der Ehre. Der tränenreiche Falstaff dagegen wird durch die Scheu, sich auf einem wahren und bleibenden Gefühl ertappen zu lassen, zu unschönen Possen verleitet . . .» Sonst findet Schmidt noch im «Ratcliff» einzelne «Schönheiten jener düsteren Art, wie sie das Vorbild Byrons eingab».

Andere Beurteiler bringen wiederum in ihren Vergleichungen das politische Moment mehr zur Geltung; sei es, dass sie wie Jakob Mähly und Gustav Karpeles[1] den gemeinsamen Weltschmerz aus den staatlichen Verhältnissen ableiten, sei es, dass sie wie Zdziechowski von dem vereinten Ankämpfen gegen die bestehende Ordnung ausgehen. Mähly schrieb für die «Allgemeine deutsche Biographie»[2]: «Was Byron für Europa, ist Heine für Deutschland gewesen . . . beide sind Dichter der Restauration, und der Pessimismus war das Richtige in einer Zeit, wo alle Errungenschaften des 18. Jahrhunderts durch die Politik der Fürsten wieder aufs Spiel gesetzt, teilweise schon verloren waren.» Aber die Verzweiflung des Briten sei wahr, der Weltschmerz Heines dagegen «künstlerisch gefälscht». So sehen wir, wie der Glaube an den

[1] H. Heines ges. Werke, krit. Ausgabe, Berlin 1887, Bd. I, S. LXVIII; Bd. III, S. XIV. Stützt sich auf Mähly.

[2] Bd. XI, 1880, S. 343.

Weltschmerz bei Heine zu wanken beginnt, bis er von Legras ausdrücklich bekämpft wird.

Die andere Seite der politischen Brüderschaft wird in einer polnischen Abhandlung von M. Zdziechowski[1] dargestellt: sie liegt in dem Ankämpfen beider gegen die bestehende Ordnung. Aber der nihilistische Sensualismus Heines sei ein Merkmal, das ihn wesentlich von Byron, dem Vorkämpfer des Liberalismus unterscheide, und uns das Recht nehme, ihn als seinen Nachfolger hinzustellen.

In seiner grundlegenden Heinebiographie weist Adolf Strodtmann[2] darauf hin, dass im »Ratcliff», bestimmter als bei Byron, die sozialistische Anklage der Armen gegen die Reichen hindurchblitzt. Im übrigen begnügt sich Strodtmann mit Wiedergabe der älteren Kritiken, und liefert so ein Material, das die meisten späteren Arbeiten benutzt haben.

Eine weitere Gruppe von vergleichenden Charakterisierungen zieht die ganzen Persönlichkeiten der beiden Dichter in ihre Betrachtungen herein; sie findet Ähnlichkeiten «von jeder Seite», findet den Einfluss Byrons «unermesslich», alles an Heine «durchaus byronisch». In diesem Sinne äusserte sich Stephan Born in einem Vortrag über Byron[3], in diesem Sinne der Byronbiograph Karl Elze[4]. Auch Georg Brandes schreibt in seinem Buch über das junge Deutschland[5] in bezug auf die Nachwirkung Byrons: «Wie uner-

[1] «Der deutsche Byronismus». Siehe Referat im «Euphorion», Bd. I, 1894, S. 417 f.

[2] a. a. O. S. 257.

[3] Basel 1883, S. 17 ff. Aufgenommen in: «Öffentliche Vorträge, gehalten in der Schweiz», hrsg. von B. Schwab, VII. Bd., Basel 1884.

[4] «L. Byron» 3. Aufl., 1886. Die Arbeit Melchiors bewegt sich ebenfalls in dieser Richtung.

[5] «Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen», Bd. 6, Leipzig 1891, S. 39, siehe auch S. 213.

messlich sein Einfluss auf die Formung des dichterischen Ideals von Heinrich Heine gewesen, bedarf keines Nachweises, so schlagend wird es von jedermann empfunden, der mit dem Gang der neueren europäischen Literatur vertraut ist.»

Die ausführlichste Behandlung der vorliegenden Frage (abgesehen von Melchior) findet sich in dem Werk von Johannes Prœlss über «Das junge Deutschland»[1], wo das Verhältnis der ganzen Schriftstellergruppe zu Byron behandelt wird, und das Verhältnis Heines zu ihm insbesondere. Prœlss schildert die Ähnlichkeiten und Gegensätze ihrer poetischen Naturen folgendermassen: «Mit Byron teilte er die «Zerrissenheit» des Gemüts, das Vulkanische seiner Entschlüsse, die Ungebundenheit und Unbändigkeit seines Geistes und seiner Begierden: den starken Trieb der Sinne zum Genuss, die nie befriedigte Unrast im Geniessen, den Zug des Geistes, sich aus innerer Erschlaffung durch kühnen Aufschwung in die höchsten Sphären des Idealen zu erheben, den Trieb des Blutes, nach Enttäuschungen des Herzens im Strudel wilden Genusslebens unterzutauchen. Er teilte mit ihm den «Weltschmerz», eine reizbare Feinfühligkeit für den Zusammenhang der eigenen Schmerzen mit den Schmerzen einer ganzen Welt, das Bewusstsein, dass die allgemeinen Zustände die Quelle des persönlichen Leids, das Bedürfnis, im Kampf gegen jene sich von diesem zu befreien, den unruhvollen Wandertrieb, das Fliehen aus beengender Umgebung nach erfreulicheren Zuständen. Aber so ähnlich die poetische Natur beider, so sehr verschieden war doch ihr Wirken und also auch der Prozess, in dem sich beide von ererbten und anerzogenen romantischen Vorstellungen zu emanzi-

[1] Stuttgart 1892, S. 39, 126 f., 136.

pieren und für ihre neuen eigenen Gedanken und Gefühle neue und eigene Formen zu schaffen suchten. Bei Byron die bei weitem grössere Gestaltungskraft, ein heroisch-epischer Zug, ein lang aushaltendes Pathos, ein titanischeres Wesen, ein stolzeres Selbstbewusstsein, ein freierer Humor; bei Heine eine süssere Innigkeit des Naturlauts im Lied, eine grössere Gedrungenheit des Stils, ein stärkerer Wirklichkeitssinn mit den schärfsten Augen für das Komische, ein jähes Ablösen jedes Gefühlsstromes der Begeisterung durch grelle Gedankenblitze eines skeptischen, schlagfertigen, von Witz sprühenden Verstandes, der das Träumen und Schwärmen, Glauben und Hoffen verlacht und vom Ernst des Empfindens überspringt zu hohnlächelnder Selbstverspottung.»

An anderer Stelle hebt Prœlss die Lebens- und politischen Wirkungsarten der beiden Dichter von einander ab, durch vergleichende Gegenüberstellung. «So verschieden ihre den doch verwandten Naturen entströmende Poesie — verschieden wie die Schicksalsbahnen des Erben von Newstead-Abbey und des Neffen von Salomon Heine, des seiner Privilegien spottenden englischen Peers und des durch die neue preussische Herrschaft um die von Napoleon den Juden bereits gewährten Rechte gebrachten Rheinländers, verschieden wie Byrons Liebe zum leuchtenden Südmeer und Heines Liebe zur wolkenbeschatteten Nordsee, wie dessen glorreicher Tod mitten im Heldenkampf für Griechenlands Freiheit und das trübselige Hinsiechen des deutschen Dichters in der Pariser Matratzengruft — so verschieden war auch ihre Teilnahme an der Tatsächlichkeit der politischen Kämpfe der Zeit. Byron wurde fern der Heimat ein Verbündeter der Carbonari, ein Führer des Griechenvolkes in seinem Verzweiflungskampf gegen fremdherrliche

Tyrannei, die Pistole im Gürtel, die Damaszenerklinge an der Seite; Heine wurde fern der Heimat ein Parteigänger des französischen Liberalismus zu Gunsten des deutschen, ein Vermittler der Bildung der zwei Völker, denen er durch seine Kindheit im napoleonischen Rheinland gewissermassen gleichzeitig angehörte, und seine Waffe blieb die des Dichters, die Feder, die er in Paris als Journalist für das bedeutenste deutsche Journal zu führen lernte.» Bisher haben wir Prœlss nur eine literarische Parallele durchführen sehen. Über die eigentlichen Spuren, welche die Dichtung Byrons in den Werken Heines zurückgelassen — das engere Thema unserer Untersuchung — schreibt Prœlss: «Heinrich Heine hat sich direkt unter dem Einfluss von Byron entwickelt. Gleichzeitig mit seinen ersten Gedichten entstand seine Übertragung von Byrons «Farewell», an die Seite von »Child Harolds Pilgrimage» stellte er seine «Harzreise», dem literarischen Streitgedicht «English bards and Scotch reviewers» liess er seine literarischen Streitschriften gegen Platen, die «Romantiker», die «schwäbische Dichterschule» folgen[1]. «Aber» — und hier folgt eine bedeutsame Einschränkung — «nach Form und Inhalt waren seine Dichtungen und Streitschriften durchaus originell, entstammten sie wie seine Überzeugungen dem eigenen persönlichsten Erleben.» In dieser letzten Tatsache liegt die Schwierigkeit, ja oft Unmöglichkeit, die Grenzen eines fremden Einflusses irgendwie zuverlässig abzuschätzen; daher auch die Verschiedenheit der Meinungen.

* * *

[1] Ein Hinweis auf die Tragödien Heines fehlt. Als Vorbilder der «Harzreise» werden vielfach auch Schriften von Sterne, Voltaire, Thümmel u. a. angegeben. (Siehe Melchior S. 34.) Als Vorbilder der Streitschriften kommen die «Xenien», Vossens Streitschriften u. a. mit in betracht.

Wir haben bisher unsere literarische Parallele durch die neuere Geschichtsschreibung verfolgt und sahen sie bei Johannes Prœlss (und Melchior) ihre höchsten Triumphe feiern. Auch der unmittelbare Einfluss Byrons erscheint hier am weitesten und allgemeinsten gefasst. Neben dieser vergleichenden Richtung machte sich jedoch bei Betrachtungen über die Beziehungen zu Byron auch eine andere Strömung geltend, welche die literarische Parallele fallen lässt und der Tradition von seinem tiefgreifenden Einfluss skeptisch gegenübersteht. Nicht nur für Heine, auch für Puschkin[1] und Lenau[2] hat sich eine derartige Einschränkung als nötig erwiesen, denn auch diese beiden Dichter wurden bis vor kurzem in übertriebener Weise unter den Einfluss Byrons gestellt.

In Bezug auf Heine finden wir eine erste leichte Ablehnung der literarhistorischen Tradition in der Darstellung seines Lebens von *Robert* Prœlss[3]. Nach der Schilderung von Heines Hamburger Erlebnissen und seiner dadurch beförderten Neigung zum Skeptizismus und zur Frivolität schreibt Prœlss: «In dem ironischen Zug, der zuckend um seine Lippen spielte, sprach sich nicht sowohl, wie man öfter gesagt, eine Nachahmung Byrons, als ganz unmittelbar diese dunkle Seite seines innersten Wesens aus.»

Auch dem Herausgeber des kritischen Heinetextes, Ernst Elster[4], gilt die Tragweite von Byrons Einfluss auf den junge Heine für eine noch offene Frage.

---

[1] O. Harnack: «Puschkin und Byron». Zeitschr. für vergl. Lit.-Gesch. und Renaissance-Lit. Neue Folge. Bd. I. Berlin 1887/88, S. 397.

[2] O. Walzel: «Nikolaus Lenau», Deutsche Rundschau, August 1902. Heft 11, S. 194 ff.

[3] a. a. O. (1886) S. 49, siehe S. 80 f.

[4] H. Heines: «B. d. L. Nach den ersten Drucken oder Handschr.» Heilbronn 1887. S. LI. (Seufferts Lit.-Denkmale, Nr. 27.)

Endlich wird in dem jüngsten Heine-Werk von grösserem Umfang, in Jules Legras': «Henri Heine, poète» [1] auf Parallelen und Beeinflussungen überhaupt wenig Wert gelegt; auch Byron figuriert nur in gemeinschaftlicher Nennung mit anderen pessimistischen Dichtern, denen Heine gegenübergestellt, und mit denen er aus dem Gesichtspunkt des Weltschmerzes verglichen wird. Dabei schrumpft der vielbesprochene Heinesche «Weltschmerz» stark zusammen; es bleibt nur eine gewisse «tristesse» übrig, die nach Legras allein bedingt ist durch eine wehmütige Auffassung der Liebe zwischen den Geschlechtern[2], eine Traurigkeit, die sich in ihrer Wirkung auch auf seine Liebesdichtung beschränkt. Legras schreibt[3]: «Certes, le désespoir d'amour n'est pas rare dans le lyrisme moderne, et c'est à son inspiration que nous devons quelques-uns des plus beaux accents de Byron, de Vigny, de Lermontof; mais ce qui distingue le désespoir de Heine, c'est qu'il n'est pas, comme chez ces poètes, d'accord avec une vue pessimiste des choses. Chez eux, le doute et le regret s'étendent à la vie tout entière, qu'ils voient triste et décevante: leur chagrin d'amour n'est qu'une forme et un corollaire de leur universel désespoir. Heine, tout au contraire, est *un des plus confiants, des plus espérants parmi les hommes de notre siècle.* Nul plus ardemment n'a cru au progrès, à l'amélioration des lois et de la société. Le fond est sain et normal dans son âme; sa conception de l'amour seule est morbide. Sa désespérance si aiguë empoisonne chez lui la douceur d'aimer, mais elle n'envahit pas son âme tout entière; sa tristesse ou, si l'on veut, son pessimisme, n'est donc

[1] Paris 1897.
[2] S. 15 f.
[3] S. 17.

pas d'ordre logique, mais sentimental. A côté de ce foyer de doute et de négation naissent et se développent en lui de généreux projets, où la foi éclate et où se révèle une conception de la vie tout ensemble confiante et pratique.»

Legras geht hier nur von einem einzigen Vergleichungspunkt aus, dem Weltschmerz; ihm hebt das Bild Heines sich ab von dem dunklen Hintergrunde der byronischen Poesie durch die Weltbejahung und Zukunftsfreudigkeit, die aus dem weitaus grössten Teil des Heineschen Lebenswerkes hervorleuchten. Woher kommt es nun, dass ein Gegensatz, den Legras mit solcher Energie hervorhebt, von früheren Autoren kaum gestreift wurde? Auch hier werden wir, wie vorhin beim jungen Deutschland, den Einfluss beachten müssen, den die alles durchdringende geistige Atmosphäre auf das Urteil des Kritikers ausübt. Unsere Zeit steht in den allgemeinsten Umrissen ihrer Weltanschauung zweifellos unter dem Zeichen der Lebensfreude, des «ungeheuren, unbegrenzten Ja- und Amen-Sagens»[1]; tapfere Bejahung des Daseins ist ihr im allgemeinen lieber als die pessimistische Anklage. Und diese Zeitstimmung wirkt zurück auf die Beurteilung Heines und Byrons: denn auch aus der Literatur der Vergangenheit sucht sich jede Zeit dasjenige heraus, was mit ihrem eigenen Stimmungsgehalt sich deckt[2]. Der Leser von heute wird die weltschmerzlichen Seufzer Heines, die einer früheren Zeit so tiefen Eindruck machten[3], ziemlich leicht nehmen; vielleicht hält er sie gar, wie schon Jakob Mähly, für

[1] Nietzsche: «Also sprach Zarathustra», 3. Teil. «Vor Sonnenaufgang».

[2] Wir erinnern zum Beleg dieser Tatsache an Gutzkows Neuausgabe von Fr. Schlegels «Lucinde», an die gegenwärtige Neuausgabe von Heinses Werken durch den Inselverlag.

[3] Siehe z. B. E. Gnad, oben S. 99.

unecht. Wenn solche Partien ihn weniger berühren, so sprechen dafür diejenigen (zweifellos umfangreicheren) ihn um so mehr an, die aus einer umfassenden Liebe und einem starken Willen zum Leben, zum Genuss, zum Kampf hervorgegangen sind. Diese treten seinem Gefühl am nächsten, aus ihnen wird sich wesentlich sein Bild von dem Dichter zusammensetzen. Mit anderen Worten: Dasjenige an Heine, um dessenwillen man ihn früher so gerne mit Byron verglich, ist unmodern und tritt in unserem Bewusstsein zurück. Der Bann der literarhistorischen Tradition löst sich auf[1], weil ihr Thema, der Weltschmerz zweier Dichter, nicht mehr als wesentlich empfunden wird.

Aus dem gleichen Grunde sind die Werke Byrons unvergleichlich weniger populär als früher[2]; am lebensfähigsten hat sich unter ihnen der Don Juan erwiesen, trotzdem er wegen der vielen Beziehungen zu den Zeitverhältnissen die grössten Ansprüche an den Leser macht. Die positive Seite im Wesen Heines hat ihm dagegen in Deutschland eine immer wachsende Zahl von Forschern[3], im Ausland einen immer weiteren Kreis begeisterter Verehrer gewonnen[4].

* * *

Hiermit haben wir unsere Rückschau auf die bisherigen Vergleiche von Byron und Heine beendet[5].

---

[1] Z. B. bei Legras.

[2] E. Engel, a. a. O. Einleitung S. XII: «Heute darf man dreist behaupten, dass keiner von den Dichtern ersten Ranges so wenig bekannt, so wenig gelesen, so falsch beurteilt, so sehr zur Mythe geworden ist, wie Lord Byron.»

[3] Wozu das Erscheinen von Elsters kritischer Gesamtausgabe gewiss wesentlich beitrug.

[4] Über die Verbreitung Heines in Frankreich und England siehe G. Brandes: «Das junge Deutschland», Leipzig 1891, S. 42—44.

[5] Keinerlei Bezug auf Byron nehmen einige Heine-Schriften von Arn. Ruge, Rob. Prutz, Rud. v. Gottschall u. a.

In der Darstellung von Johannes Prœlss und in der von Legras sahen wir die Resultate der zwei entgegengesetzten Tendenzen, die sich diesbezüglich in der neueren Literaturwissenschaft geltend machen, im Zusammenhang entwickelt. Überblicken wir aber den gesamten Verlauf der Byron-Heine Parallele, von den ersten Kritiken der Heineschen «Gedichte» (1822) an, und sehen wir dabei von zerstreuten Einzelbemerkungen ab, so ergibt sich, dass es namentlich drei Seiten sind, von denen die Vergleichungen ausgehen: der Weltschmerz, die Subjektivität und die liberalen Strebungen der beiden Dichter. Schon die ersten Kritiker Heines (Immermann u. a.) finden in seinem Unmut und seiner Zerrissenheit eine gewisse Ähnlichkeit mit Byron; aber sie erklären und umschreiben noch diese Gemütszustände und finden sie bei Heine weniger stark ausgeprägt. In den 60er Jahren (Auerbach) kommt der bereits früher geschaffene Ausdruck: «Weltschmerz»[1] für diese Erörterungen in Gebrauch, und wandert seither als Inbegriff der Verwandtschaft von Buch zu Buch. Die falsche Anwendung dieses Schlagwortes auf das gesamte Lebenswerk Heines (Gnad) führt schliesslich zu einer Reaktion: man löst die stereotypen Phrasen wieder auf, und findet den Trübsinn bei Heine unendlich eingeschränkter als bei Byron (Legras). — Mit der trübsinnigen Weltverachtung verbindet sich leicht ein selbstbewusster Trotz gegen Gott und Menschen; auch in diesem Zug hat man eine Verwandtschaft der beiden Dichter erblickt (Anonymus von 1822, Alexis, Laube).

[1] Zur Geschichte des Wortes siehe Melchior S. 128. Dass das Wort früher nicht so gebräuchlich war, wie heutzutage, erhellt auch daraus, dass es in Sanders «Wörterbuch der deutschen Sprache» von 1865 noch nicht aufgenommen ist.

In gleicher Weise, wie die düstere Stimmung sich in der Überlieferung zum «Weltschmerz» kristallisierte, machte man auch die überraschende Keckheit der Selbstenthüllung, die ein erster Beurteiler hier wie dort wahrnahm (Anonymus, Laube) später als «Subjektivität» zu einem Schlagwort der Vergleichung (Ackermann, Karpeles).

Endlich wurden die beiden Dichter vom jungen Deutschland (Wienbarg, Menzel) und von seinen späteren Historiographen (Joh. Prœlss, Brandes) in einem Atemzug genannt, beim Besprechen ihrer gemeinsamen revolutionierenden Tätigkeit; auch kontrastiert wegen der verschiedenartigen Lebensläufe und ihrer verschiedenen Kampfmittel (Wienbarg, Prœlss). Später suchte man aus den politischen Zeitverhältnissen auch ihren gemeinsamen Weltschmerz abzuleiten (Mähly, Karpeles).

In den seltenen Fällen, wo die Kritiker sich nicht mit allgemeiner Vergleichung begnügen, sondern direkt auf die Frage nach dem Einflusse Byrons sich einlassen, ist es *der Weltschmerz Heines, den sie für nachahmend halten* (Alexis, Scherr u. a.). Alexis sah darin ein Haschen nach dem Beifall des Tages und meinte, dass sich in dem forcierten Gespensterverkehr Heines die Absicht der Nachahmung verrate. Stephani vermutete in dem ungebundenen Lebenswandel Heines ebenfalls eine Nachahmung des englischen Dichters. Laube leugnet dagegen ausdrücklich jede abhängige Verwandtschaft, und Legras bemüht sich, auch den Weltschmerz der beiden als grundverschieden nachzuweisen.

Wir haben aus einer längeren Reihe von Zitaten gesehen, wie unsicher alle Aussagen über Einwirkungen des einen Schriftstellers auf den andern bleiben müssen, wenn sie sich auf den blossen Augenschein

verlassen. Daraus ergibt sich im vorliegenden Fall die Aufgabe, in den Werken Heines diejenigen Elemente festzustellen, die mit voller Zuverlässigkeit aus den Werken Byrons herstammen, und ohne ihr Erscheinen nicht wohl denkbar wären. Um zu diesem Grade von Sicherheit zu gelangen, müssen wir in grösserem Umfang auch die negativen Instanzen berücksichtigen, müssen wir untersuchen, ob und wie viel Weltschmerzliches und Byron-Verwandtes Heine von Hause aus zu dieser Begegnung mitbrachte. So werden wir in der Düsterkeit seiner Jugenddichtungen vielfach die Nachwirkungen einer wilden Schauerromantik erkennen. Daneben drängt sich uns die Bedeutung von Heines äusseren Lebensverhältnissen auf; denn gerade in unserem Falle bewahrheitet sich der Ausspruch, der in Gœthes Unterhaltungen mit Eckermann[1] fällt, dass das Dichten in erster Linie nicht vom Buche zum Gedicht, sondern vom Leben zum Gedicht geschehe.

[1] Siehe unter 18. Januar 1825.

III.

Heines persönliche Auffassung von Byron in verschiedenen Lebensaltern.

Von niemand haben wir so tiefe und feine Aufschlüsse über das Verhältnis des einen Schriftstellers zum anderen zu erwarten, als von der betroffenen Seite selbst, und in solchen Äusserungen besitzen wir bei genügender Kritik die sicherste Wegleitung zu weiteren Untersuchungen.

Betrachten wir zunächst die Umgebung, in der Heine sich ein eigenes Urteil über den englischen Dichter herausbildete, so lernen wir unter seinen Jugendbekannten verschiedene Byronverehrer kennen, die jedenfalls nicht ohne Einfluss auf ihn blieben. Wenig bekannt sind seine Beziehungen zu Dr. Karl Trummer (1792 – 1858), seinem ersten Verleger. Trummer bewies sein Interesse für Byron, indem er 1817 einen Auszug aus «Manfred» mit teilweiser Übertragung in der «Abendzeitung»[1] erscheinen liess; zu gleicher Zeit gab er eine Zeitschrift «Hamburgs Wächter» heraus, in deren Februar- und Märznummern Heine zum erstenmal eigene Gedichte gedruckt sah. Man möchte auf einen Freundesdienst und an-

[1] No. 221—223. Siehe Gœdeke, 1. Aufl.

regenden persönlichen Verkehr schliessen, wenn es nicht bedenklich wäre, dass die Zeitschrift Trummers sich gelegentlich judenfeindlichen Neigungen hingab[1]. Problematisch ist auch der Einfluss eines zweiten Hamburger Bekannten, des übel beleumdeten Schriftstellers Georg Lotz (1784—1844)[2], der sich später (zur Zeit von Heines zweitem Hamburger Aufenthalt, 1823) mit einer Bearbeitung von «Byrons Werner als Novelle» beschäftigte. Bestimmteres wissen wir über den Verkehr des jungen Dichters mit seinem Lehrer Aug. Wilh. Schlegel, damals Professor in Bonn, im Jahre 1819/20. Schlegel nahm an den Leistungen seines Schülers lebhaften Anteil und reizte ihn durch den Ausspruch, dass er manche Stellen des Byronschen «Manfred» für unübersetzbar halte, sich an der schwierigen Aufgabe zu versuchen. Mit fast zu schmeichelnder Anerkennung sprach er sich dann über die ziemlich ungeschickte Verdeutschung der Geisterszenen des ersten Aktes aus[3]. Eine weitere und jedenfalls starke Anregung zum Studium Byrons erhielt Heine in Berlin, wo er im Salon der Frau von Hohenhausen auch mit anderen Verehrern des englischen Dichters, mit Chamisso, mit Apollonius von Maltitz[4], mit dem Byronepigonen Graf Georg Blankensee, mit Amalie von Helwig-Imhoff u. a. zusammenkam. Hier mag er auch die Briefe Jacobsens über die neusten englischen Dichter kennen gelernt haben. Schliesslich fand er bei seinem zweiten Aufenthalt in Göttingen einen Teilnehmer an seiner Liebe zu Byron in dem Studenten der Theologie Philipp Spitta, aus dem später der

---

[1] G. Karpeles: «H. H. Aus seinem Leben und aus seiner Zeit.» Leipzig 1899, S. 55.

[2] Karpeles: «H. H.» S. 56.

[3] Strodtmann (a. a. O.) I, S. 75.

[4] Schrieb über Byrons Tod im «Gesellschafter» 1824, No. 89.

fromme Dichter von «Psalter und Harfe» werden sollte. Im Januar 1824 nahm Heine seine Studien an der Universität auf, und im März 1824 zog Spitta von Göttingen weiter, so dass ihr Verkehr sich auf höchstens drei Monate beschränkte, in dieser Zeit aber recht freundschaftlich wurde. «Mit Spitta», schreibt Karpeles[1], «verband Heine das gleiche poetische Streben; auch dieser schwärmte für Freiheit, auch dieser kam bei seinen poetischen Studien auf den Volksliederton in des «Knaben Wunderhorn», der ihn seltsam anheimelte; auch dieser wendete namentlich Byron ein reges Interesse zu.»

So sehen wir Heine vielfach in seinem Interesse für Byron angeregt und festgehalten. Den ersten wirklichen Beweis für ein solches Interesse finden wir 1819 in seiner Übersetzung von Byrons «Lebewohl» und der Verse «An Inez». In der ersten Sammlung seiner Gedichte erschienen ferner eine Übertragung des «Gut Nacht» und einige Szenen aus «Manfred». Am tiefsten hatte sich Heine in sein Vorbild eingelebt, als er ihm 1821/22 einzelne kleinere Gedichte und die Tragödien »Almansor» und «Ratcliff» nachdichtete.

Die erste Orientierung über seine Beurteilung Byrons erhalten wir in einem der «Briefe aus Berlin»[2] vom 8. Mai 1822. Wir sehen darin, wie er trotz seiner eigenen Nachbildungen doch ein Auge hatte für die Schwächen der lyrischen Dramen des Engländers, die «mehr Gemütschilderung als Handlung enthalten». Im gleichen Briefe zeigt sich Heines Interesse für den Politiker Byron, wenn er sagt: «Die Vorrede zu seinen

[1] Karpeles «H. H.» S. 88.

[2] Werke VII, 593.

drei neuen Dramen[1] enthält höchst merkwürdige Worte über unsere Zeit und den Revolutionsstoff, den sie in sich trägt[2].» In ironischem Tone erzählt Heine ein ander Mal (Harzreise, III 57) von einer Unterhaltung, die er mit zwei Damen auf dem Brocken geführt: «Ich glaube, wir sprachen auch von Angorakatzen, etruskischen Vasen, türkischen Shawls, Makkaroni und Lord Byron, aus dessen Gedichten die ältere Dame einige Sonnenuntergangsstellen, recht hübsch lispelnd und seufzend, rezitierte. Der jüngern Dame, die kein Englisch verstand und jene Gedichte kennen lernen wollte, empfahl ich die Übersetzungen meiner schönen, geistreichen Landsmännin, der Baronin Elise von Hohenhausen, bei welcher Gelegenheit ich nicht ermangelte, wie ich gegen junge Damen zu tun pflege, über Byrons Gottlosigkeit, Lieblosigkeit, Trostlosigkeit, und der Himmel weiss was noch mehr, zu eifern.»

Wichtiger sind für uns einige Briefstellen vom Jahre 1824, in denen Heine den Tod Byrons erwähnt. An Rudolf Christiani schrieb er am 24. Mai: «Während ich dieses schreibe, erfahre ich, dass *mein Vetter,* Lord Byron, zu Missolunghi gestorben ist. So hat auch dieses grosse Herz aufgehört zu schlagen! Es war gross und ein Herz, kein kleines Eierstöckchen von Gefühlen. Ja, dieser Mann war gross, er hat im Schmerze neue Welten entdeckt, er hat den miserabelen Menschen und ihren noch miserableren Göttern prometheisch getrotzt, und der Ruhm seines Na-

[1] Im Dezember 1821 erschienen in einem Bande «Sardanapalus», «The Two Foscari» und «Cain». In den «Notes to the Two Foscari» ergeht sich Byron über die französische und prophezeit eine zweite englische Revolution. Noch 7 Jahre später zitiert Heine eine Stelle aus diesen Bemerkungen Byrons (siehe unten S. 123, Anmerkung 1).

[2] Im selben Briefe nimmt Heine auch Notiz von dem Streit zwischen Byron und Southey. Siehe darüber oben S. 68.

mens drang bis zu den Eisbergen Thules und bis in die brennenden Sandwüsten des Morgenlandes. Take him all in all, he was a man. Wir werden so bald nicht mehr seines Gleichen sehen[1].» Am 27. Mai wiederholt er in einem Briefe von Göttingen aus an Friederike und Ludwig Robert: «Der Tod *meines Vetters* zu Missolunghi hat mich tief betrübt.» Wie gern Heine sich für einen geistigen Verwandten Byrons ausgab und wohl auch wirklich als solchen empfand, sehen wir auch aus einem Schreiben an seinen Freund Moses Moser vom 25. Juni 1824. Er wünscht bei der Todesfeier des Dichters als Erbe seines Geistes und Nachfolger in seinem Ruhme anerkannt zu werden, und erinnert daher Moser an seine Freundespflichten: «Gleichgültig ist es mir, höchst gleichgültig, ob meine Poesien dem grossen und dem kleinen Haufen *gefallen.* Nicht gleichgültig ist es mir aber in diesem Augenblick, was man davon schreibt, und ich darf dir dein Versprechen in Hinsicht des «Morgenblattes» durchaus nicht erlassen. Robert besorgt gern den Aufsatz. Byron ist jetzt tot und ein Wort über ihn ist jetzt passend. Vergiss es nicht; du tust mir einen sehr grossen Gefallen; es ist auch das einzige belletristische Blatt, das hier gelesen wird.» Bedeutungsvoll sind aber namentlich die folgenden Worte: «Der Todesfall Byrons hat mich übrigens sehr bewegt. *Es war der einzige Mensch, mit dem ich mich verwandt fühlte,* und wir mögen uns wohl in manchen Dingen geglichen haben; scherze nur darüber, so viel du willst. Ich las ihn selten seit einigen Jahren; man geht lieber um mit Menschen, deren Charakter von dem unsrigen verschieden ist. *Ich bin aber mit Byron immer behaglich umgegangen, wie mit einem völlig gleichen Spiess-*

[1] E. Elster: «Heine und Christiani.» Deutsche Rundschau 1901, Band CVII, S. 427.

kameraden.» Am 25. Oktober 1824 wiederholt er seine Mahnung an Moser: «Auch fände ich es noch immer angemessen, ja jetzt mehr als je, dass du dich über Byron und Komp. vernehmen liessest.» Heine rechnet sich also zu dieser Zeit selbst unter die Gefolgschaft Byrons; aber nicht als Abhängiger, sondern als ein ebenbürtiger Verwandter.

Heine las, wie er sagt, seinen Byron selten «seit einigen Jahren»; anderseits war er noch 1820 mit Übersetzungen aus «Manfred» und «Childe Harold» beschäftigt. Im gleichen Jahr 1820 begann er den «Almansor», zwei Jahre später den «Ratcliff», welche (nebst einigen kleineren Gedichten aus der nämlichen Zeit) unter den Werken Heines die tiefsten Wirkungen byronischen Einflusses aufweisen. *Wir dürfen also als die Epoche des höchsten Interesses und der Hingebung an Byron die Jahre 1820—22 festhalten.* Dann liest er ihn nur noch selten. Sein feines Verständnis auch für ganz entgegengesetzte Tendenzen im Leben und in der Geschichte entfremdet ihn dem ausschliesslich revolutionären Geiste Byrons, seine zunehmende Weltfreudigkeit macht ihn allmählich zum Gegner des grossen Pessimisten. Auch mag die allgemeine Reaktion, die sich vorübergehend gegen die Byronmode erhob[1], ihren Einfluss auf ihn ausgeübt haben. Im dritten Teil der «Nordsee» vom Jahre 1826, zwei Jahre nach jenem Hervorkehren der Zusammengehörigkeit, macht er (III, 116) Byron einen Vorwurf daraus, dass er in seinem ganzen Streben den Gegensatz zu Scott bildete; dass er, «statt, gleich diesem, den Untergang der alten Formen zu beklagen, sich sogar von denen, die noch stehen geblieben sind, verdriesslich beengt fühlt, sie mit revolutionärem Lachen und Zähnefletschen

[1] Oben S. 21 ff.

niederreissen möchte und in diesem Ärger die heiligsten Blumen des Lebens mit seinem melodischen Gifte beschädigt und sich wie ein wahnsinniger Harlekin den Dolch ins Herz stösst, um mit dem hervorströmenden schwarzen Blute Herren und Damen neckisch zu bespritzen.

Wahrlich», ruft Heine empathisch aus, «in diesem Augenblicke fühle ich sehr lebhaft, *dass ich kein Nachbeter oder, besser gesagt, Nachfrevler Byrons bin*, mein Blut ist nicht so spleenisch schwarz, meine Bitterkeit kömmt nur aus den Galläpfeln meiner Tinte, und wenn Gift in mir ist, so ist es doch nur Gegengift, Gegengift wider jene Schlangen, die im Schutte der alten Dome und Burgen so bedrohlich lauern. Von allen grossen Schriftstellern ist Byron just derjenige, *dessen Lektüre mich am unleidlichsten berührt*[1] »

Somit ist die rückhaltlose Bewunderung für Byron verschwunden; mit ihr auch, wie wir sehen werden, die direkte Nachahmung seiner Dichtung. Mit dem Eifer eines Abtrünnigen wendet sich Heine in obigen Zeilen gegen den Radikalismus und den Weltschmerz des Engländers; vermutlich läuft auch eine gewisse Übertreibung mit unter, die momentan erregt wurde durch den Vergleich mit dem vorher geschilderten

[1] Die Auslassung des letzten Absatzes (Wahrlich in diesem Augenblicke . . .) beim Abdruck einer grösseren Partie aus Nordsee III im «Mitternachtsblatt für gebildete Stände» und in den «Neuen politischen Annalen» ist nicht etwa auf eine Sinnesänderung Heines Byron gegenüber zurückzuführen; der verkürzende Abdruck ging vielmehr der Buchausgabe voraus. Die Streichung der betreffenden Stelle und Ersetzung durch Gedankenstriche geschah offenbar durch die Zensurbehörde, welche sich bewogen fühlte, den kleinen Ausfall gegen Aristokratie und Pfaffentum, der in einer über 20 Druckbogen starken Schrift ihren Massnahmen entzogen war, in dem kürzeren Auszug zu beseitigen. (Vgl. Elster: Heines Werke III, S, 525, 522. Melchior S. 16 befindet sich über diese Stelle im Irrtum; er übersieht, dass bereits in den Zeitschriften durch einige Gedankenstriche eine Lücke angedeutet war.)

Wesen Walter Scotts (NB.: «in diesem Augenblick fühle ich sehr lebhaft . . .»). Drei Jahre später mildert er die Ableugnung byronischer Gesinnung zum Eingeständnis der in den Zeitverhältnissen begründeten, wenn auch beklagenswerten Zerissenheit seiner Dichterseele: »Sie haben keinen Sinn für reine Natürlichkeit» — lässt er sich von dem Markese in den «Bädern von Lucca» (III 304 f.) vorwerfen — «Sie sind ein zerrissener Mensch, ein zerrissenes Gemüt, sozusagen ein Byron.» — «Lieber Leser, gehörst du vielleicht zu jenen frommen Vögeln, die da einstimmen in das Lied von Byronischer Zerrissenheit, das mir schon seit zehn Jahren in allen Weisen vorgepfiffen und vorgezwitschert worden und sogar im Schädel des Markese, wie du oben gehört hast, sein Echo gefunden? Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber, dass die Welt selbst mitten entzweigerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, dass er ein prosaisches, weitabgelegenes Winkelherz hat.[1] Durch das meinige ging aber der grosse Weltriss, und eben deswegen weiss ich, dass die grossen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermärtyrtums würdig geachtet haben.»

Heine spottet dann über einen jener verlogenen «Ganzheitdichter», der über seine Byronische Zerrissenheit so sehr geklagt habe, und sein armes Herz, das schon hinlänglich zerrissen ist, wäre über der Lektüre «fast auch vor Lachen geborsten». Aber dieser Zustand der Zerrissenheit gilt ihm jetzt nur noch als

[1] Die nämliche Auffassung der Zerrissenheit findet sich in den «Aesthetischen Feldzügen» von Wienbarg. (Siehe oben S. 91.)

traurige Notwendigkeit und er bricht in die Klage aus: «Armer Byron! solches ruhige Geniessen [der Naturschönheit] war dir versagt! War dein Herz so verdorben, dass du die Natur nur sehen, ja sogar schildern, aber nicht von ihr beseligt werden konntest? Oder hat Bysshe Shelley recht, wenn er sagt. du habest die Natur in ihrer keuschen Nacktheit belauscht und wurdest deshalb, wie Aktäon, von ihren Hunden zerrissen!»

Zwei Jahre früher, 1827, scheint Heine die weitverbreitete Byronmode in Kleidung und Haltung noch mitgemacht zu haben. Aus diesem Jahre ist ein Bildnis von ihm erhalten, gezeichnet von Ludwig Emil Grimm, das Karpeles[1] folgendermassen beschreibt: ...«Das sonst glatt anliegende Haar ist in Locken à la Byron gekräuselt. Auch der nachlässig auf die Hand gestützte Kopf, das weiche, rundliche Kinn und der missmutige Blick der viel zu grossen himmelwärts gerichteten Augen erinnern an den britischen Lord ... Entsprechend der ganzen Haltung trägt das Bild als passende Unterschrift die Anfangszeilen des Liedes:

«Verdrossnen Sinn im kalten Herzen hegend,
Schau ich verdriesslich in die kalte Welt.»

Trotzdem geht die Ablehnung Byrons weiter. 1830, in den «Briefen aus Helgoland», die später der Schrift gegen Börne einverleibt wurden, gedenkt Heine seiner byronischen Reformlust als einer jugendlichen Torheit (VII, 55): «Ja, ich will die Politik und die Philosophie an den Nagel hängen und mich wieder der Naturbetrachtung und der Kunst hingeben ... Einst, als ich noch jung und unerfahren, glaubte ich, dass wenn auch im Befreiungskampfe der Menschheit

[1] Karpeles: «H. Heine» S. 314 f. — Bild auf S. 118.

der einzelne Kämpfer zu Grunde geht, dennoch die grosse Sache am Ende siege . . . Und ich erquickte mich an jenen schönen Versen Byrons[1]: «Die Wellen kommen eine nach der andern herangeschwommen, und eine nach der anderen zerbrechen sie und zerstieben sie auf dem Strande, aber das Meer selber schreitet vorwärts — —» Ach! wenn man dieser Naturerscheinung länger zuschaut, so bemerkt man, dass das vorwärtsgeschrittene Meer nach einem gewissen Zeitlauf sich wieder in sein voriges Bett zurückzieht . . .»

Wie früher gegen den Pessimismus und die Zerstörungslust, wendet sich Heine jetzt auch gegen die Hoffnungsfreudigkeit Byrons. Freilich, solche verzweifelte Stimmungen waren bei ihm nur vorübergehend, und an dieser Stelle sind sie augenscheinlich arrangiert[2], um den sofort folgenden Jubel über den Ausbruch der Julirevolution in ein noch helleres Licht zu setzen. Bezeichnend aber ist, dass er Worte Byrons zitiert, um sich gegen ihren Inhalt als einen jugendlichen Wahn auszusprechen.

Aus solcher «wehmütigen Zweifelsucht» rüttelte ihn die Julirevolution gründlich auf. Er eilt nach Paris und bringt den Rest seines Lebens dort zu. Unter dem Einfluss des Saint-Simonismus bildet sich in ihm eine pantheistische und sensualistische Weltverherrlichung aus, die ihn zur Gegnerschaft gegen alle weltverleugnenden Tendenzen treibt, seien sie Ausfluss des Spiritualismus oder des Lebensüberdrusses. Sieben Jahre

---

[1] Die Worte Byrons (keine Verse!) finden sich in den «Notes to the Two Foscari»: «The government may exult over the repression of petty tumults; these are but the receding waves repulsed and broken for a moment on the shore, while the great tide is still rolling on and gaining ground with every breaker.» Vgl. oben S. 117, Anm. 1.

[2] Brandes: «Das junge Deutschland» S. 34.

lang schreibt er über Byron kein Wort. Aus den «Souvenirs» der Mme. Jaubert[2] wissen wir nur, dass er sich 1835 auf einem Ball ärgerlich darüber äusserte, dass die Franzosen nur Gœthe, Byron und Victor Hugo bewunderten (und von A. de Musset z. B. nichts wüssten). 1837 stellt er (VII, 318 f.) flüchtig Lord Byron und seinen Bedienten Fletcher neben Don Juan und Leporello und «zwei Figuren wie Don Quichotte und Sancho Pansa, wovon die eine, die poetische, auf Abenteuer zieht, und die andere halb aus Anhänglichkeit, halb aus Eigennutz hinterdreinläuft durch Sonnenschein und Regen . . »

Spricht er hier von Byron nicht ohne Anflug von Satire, so fallen seine bittersten Worte[3] gegen die Byronpose und ihr Vorbild ein Jahr später bei Gelegenheit einer Charakteristik des jungen Alfred de Musset. Er bedauert, dass der französische Dichter die Übersetzung des Byron gelesen habe und «dadurch verleitet ward, im Kostüme des *spleenigen Lords* jene Übersättigung und Lebenssattheit zu affektieren, die in jener Periode unter den jungen Leuten zu Paris Mode war. Die rosigsten Knäbchen, die gesundesten Gelbschnäbel behaupteten damals, ihre Genussfähigkeit sei erschöpft, sie erheuchelten eine greisenhafte Erkältung des Gemütes und gaben sich ein zerstörtes und gähnendes Aussehen. Seitdem freilich ist unser armer Monsieur Musset von seinem Irrtume zurückgekommen, und er spielt nicht mehr den Blasé in seinen Dichtungen». — Blasiertheit also wirft Heine jetzt den Jüngern des «spleenigen Lords» vor, ein Vorwurf, der Byron selbst nur in seinen ersten grösseren Dichtungen trifft (Ch. Harold I, II; Lara). Die

[2] V. édition. Paris 1881. pag. 283.

[3] Werke V. 484: «Shakespeares Mädchen und Frauen».

Emanzipation von dem Einfluss des einstigen «Vetters» und «völlig gleichen Spiesskameraden», die wir 1826 sich vollziehen sahen, die drei Jahre später dazu führt, ihn zu beklagen — ist nach Ablauf eines Jahrzehnts, vor 1837, vollendet.

In den nächsten Jahren wird das Vorwiegen der romanischen Elemente vor den germanischen in der Sprache Byrons berührt[1], werden die ungewöhnlichen Reime Byrons erwähnt, die den Übergang in den komischen Reim bilden[2]; ein Zitat aus den «Pariser Briefen» findet sich ein, worin Börne sich mit Byron vergleicht[3]. Dass Heine den Künstler und Freiheitshelden in Byron immer noch zu schätzen weiss, zeigen die Anspielungen auf ihn in zwei Ausbrüchen seines Hasses gegen die Engländer. Im ersten Teil der «Lutezia»[4] von 1840 lesen wir: «Sie haben keine Phantasie; das ist das ganze Geheimnis. Ihre Dichter sind nur glänzende Ausnahmen; deshalb geraten sie auch in Opposition mit ihrem Volke, dem kurznasigen, halbstirnigen und hinterkopflosen Volke, dem auserwählten Volke der Prosa», und im zweiten Teil der «Lutezia» (1842) heisst es[5]: ...«beim Anblick der Masse [der Engländer] vergesse ich leicht die vielen wackern und edlen Männer, die sich durch Geist und Freiheitsliebe ausgezeichnet. Aber diese, namentlich die britischen Dichter, stachen immer desto greller ab von dem übrigen Volk, sie waren isolierte Märtyrer ihrer nationalen Verhältnisse, und dann gehören grosse Genies nicht ihrem partikulären Geburtslande, kaum gehören sie dieser Erde, der Schädelstätte ihres Lei-

[1] V, 419.
[2] VII, 424; 1846?
[3] VII, 82; 1839.
[4] VI, 206.
[5] VI, 327.

dens.» Für Heine ist Byron eingegangen zu den unumstrittenen Grössen Englands. Er bewundert ihn als einen der «wackern und edlen Männer». Aber die Sprache des eifernden Parteigängers hören wir nicht mehr. — Von der gleichen Auffassung scheint das Gedicht «Childe Harold» getragen zu sein, das 1844 in den «Neuen Gedichten» erschien. Es schildert den Transport der Leiche Byrons von Missolunghi nach England:

«Eine starke, schwarze Barke
Segelt trauervoll dahin.
Die vermummten und verstummten
Leichenhüter sitzen drin.

Toter Dichter, stille liegt er,
Mit entblösstem Angesicht;
Seine blauen Augen schauen
Immer noch zum Himmelslicht.

Aus der Tiefe klingt's, als riefe
Eine kranke Nixenbraut,
Und die Wellen, sie zerschellen
An dem Kahn, wie Klagelaut.»

Keine leidenschaftliche Klage, keine schmerzdurchtränkte Schilderung der wirklichen Vorgänge, denn die Leiche Byrons wurde vor dem Transport einbalsamiert! Der Stoff wird nur Anlass zum phantasievollen Ausmalen eines schönen Bildes[1].

Dreimal noch lässt Heine den Namen Byrons in seine Feder einfliessen: er bezeichnet «Manfred» als den Faust Byrons[2], er schildert Dingelstedt als «gloo-

[1] Die Entstehungszeit ist nicht zu ermitteln, doch wird sie wahrscheinlich nicht viel vor dem Druckjahr 1844 liegen. Heine pflegte seine Gedichte bald nach der Entstehung zu veröffentlichen und bei einem so allgemein interessierenden Stoffe wird er schwerlich eine Ausnahme gemacht haben.

[2] «Doktor Faustus» VI, 504; 1847.

my» und «stumm» wie Lord Byron[1], er bespricht gelegentlich in einem Briefe an den Verleger Kampe (27. Oktober 1851) den Neudruck seiner Manfredübersetzung.

In anbetracht der Bedeutung, welche einzelne Beurteiler den Beziehungen zwischen Heine und Byron beilegen, muss uns auffallen, wie verhältnismässig spärlich Heine selbst sich über den englischen Dichter und sein Verhältnis zu ihm ausgesprochen hat. Zugleich hat die zusammenhängende Betrachtung seiner Urteile deutlich gezeigt, wie seine anfängliche Begeisterung allmählich in Abneigung und schliesslich in vollendete Gleichgültigkeit überging. So erklärt es sich, dass er in der Zeit seiner ausgiebigen kritischen und geistesgeschichtlichen Schriftstellerei nur wenige und ablehnende Worte für Byron übrig hat. Den Einfluss des grossen Modedichters haben wir in seinen Jugenddichtungen aufzusuchen.

[1] «Der Ex-Nachtwächter», I, 405; 1850.

IV.

Das „Byronische“ in der Jugendlyrik Heines.

A. Heines Übersetzungen aus Byron und ihre Nachwirkungen in seinen Gedichten.

In den « Gedichten » Heines, wie sie 1821 (datiert 1822) zuerst aus der Presse kamen, fanden sich als Anhang einige Übersetzungen aus den Werken Lord Byrons. Am Schlusse des Bandes waren ihnen folgende Begleitworte beigegeben, unterzeichnet: « Berlin, den 20. Nov. 1821 »: « Die Übersetzung der ersten Szene aus « Manfred » und des « Gut Nacht » aus Childe Harold entstand erst voriges Jahr, und möge als Probe dienen, wie ich einige englische Dichter ins Deutsche zu übertragen gedenke. Die Lieder « Lebewohl » und « An Inez » sind weit früher, und zwar in unreifer, fehlerhafter Form, übersetzt, und wurden aus bloss zufälligen Gründen hier abgedruckt. »

Die Szene aus « Manfred » und « Gut Nacht » sind also 1820 übersetzt; das « Lebewohl » und « An Inez » früher. In Ermangelung eines sicheren Datums können wir sie aus später anzugebenden Gründen auf 1819 ansetzen. Über die beabsichtigten metrischen Übersetzungen aus dem Englischen berichtet auch ein Brief

vom 15. Juli 1820[1]. Heine meint, dass sie ihm besonders gut gelingen und seine poetische Gewandtheit bewähren sollen. Vielleicht schwebte ihm etwas vor in der Art von Jacobsens Anthologie; jedenfalls liess er aber den Plan bald wieder fallen.

«An Inez» und «Gut Nacht» sind Einlagen aus dem ersten Gesang des «Childe Harold», der seit einigen Jahren in Deutschland allgemein bekannt war[2]. Heine hatte — nach der Aussage seines Bruders Maximilian[3] — die englische Sprache am Düsseldorfer Lyceum gründlich erlernt, und so konnte er die berühmte Dichtung im Original auf sich wirken lassen, um an ihr dann zum ersten Male seine Übersetzungskunst zu erproben. Er wählte daraus zwei in sich abgeschlossene Gedichte, deren Metrum zudem leichter zu beherrschen war als die schwierige Spenserstanze der fortlaufenden Reiseschilderung. In beiden Fällen ist Byron-Harold Mittelpunkt der Dichtung; das eine Mal schildert er selbst direkt seinen Seelenzustand, das andere Mal malt sich dieser in seinen Beziehungen zur Aussenwelt. Das in den zweiten Gesang eingelegte Kriegslied der Albanesen hatte dieses persönliche Interesse nicht, und blieb, vermutlich deshalb, unübersetzt. Bezeichnend für die Interessen Heines ist namentlich die Übertragung des Liedes «*An Inez*», in dem Childe Harold vor einer ungenannten Schönheit den Schmerz seiner Seele ausgiesst. Es ist ein ungemischter Weltschmerz, der entspringt aus dem Gegensatz zwischen der steten Flucht der Erscheinungen und dem allgemein menschlichen Bedürfnis nach Gefühl und Begriff des Ewigen und Unveränderlichen. Der

[1] Wir zitieren die Briefe Heines nach G. Karpeles: H. Hs. Ges. Werke. Berlin 1887, Bd. 8 und 9.

[2] Siehe oben S. 48.

[3] H. Keiter, a. a. O. S. 6.

Schmerz über diesen Gegensatz kann unmittelbar aus dem Gefühl der Enttäuschung über die Vergänglichkeit der sinnlichen Lust erwachsen, und äussert sich dann als Überdruss und Ekel am Genuss. Im ersten Teil des Childe Harold, wie in unserem Gedicht, herrscht dieser blasierte Weltschmerz vor: Harold ist (I, 83) das übersättigte Opfer des Vergnügens; das Laster hat längst seine Hoffnungen begraben; düstere Lebensabscheu hat auf seine verwelkte Stirn das Kainsmal eingezeichnet und ihn zu einem ruhelosen Dasein verdammt. So klagt er vor Inez (Str. 4, nach Heine):

« Es ist ein Überdruss, der mich erdrücket
Bei allem, was ich hör' und seh' und fühl'.
Denn keine Schönheit gibt's, die mich entzücket,
Kaum noch ergötzt mich deiner Augen Spiel. »

Daneben findet sich, leicht angedeutet, jene zweite Art des Weltschmerzes, die bei Byron bald gänzlich die Stelle der Blasiertheit einnahm. Sie fliesst mehr aus der Reflexion, die hinter den Einzelerscheinungen kein ewiges Prinzip wahrzunehmen vermag; ein schmerzhafter Überdruss vor jeder Reflexion ist die Folge, eine Flucht vor dem eigenen Gedanken. Auch dieser Ton wird in den Versen « An Inez » leicht angeschlagen (Str. 5, 6, nach Heine):

« Es ist die düstre Glut, die stets getragen
In tiefer Brust der ew'ge Wandersmann,
Der nirgendwo sich kann ein Grab erjagen,
Und doch im Grab nur Ruhe finden kann.

Welch Elend kann sich selbst entfliehn? Vergebens
Durchjag' ich rastlos jedes fernste Land,
Und stets verfolget mich der Tod des Lebens,
Der Teufel, der « Gedanke » wird genannt. »

Dieser Denküberdruss unterscheidet sich in seinen Konsequenzen von der Blasiertheit durch sein Ver-

hältnis zum sinnlichen Genuss. Empfand jene nur Ekel davor, so sucht die Denkmüdigkeit im Gegenteil darin ihren Trost. Wie der «Prediger» des Alten Testaments, weil doch alles eitel sei, den frohen Lebensgenuss als Höchstes preist (VIII, 15—17 u. a.), so liegt auch in dieser Reflexionsmüdigkeit Byrons der Keim zum späteren, lebensfrohen Don Juan.

Unser Gedicht schildert den Heldentypus aus Byrons erster Periode[1], der überhaupt auf Heine am tiefsten eingewirkt hat. Wie wir wissen, unterscheiden sich die Helden Byrons vor 1816 — die Seeräuber und Abenteurer der lyrischen Erzählungen, Childe Harold in Canto I, II — von ihren mehr titanenhaften Nachfolgern der späteren Zeit durch das bewusste Zurschautragen ihrer zerrissenen Genialität. Sie sind stolz auf ihr leidenschaftliches Gefühl für die Disharmonien des Daseins und kokettieren mit der schmerzlichen Düsterkeit ihres Innern, mit dem melancholischen Ausdruck ihrer Gesichtszüge. Sie umgeben sich gerne, wie Byron selbst in der Londoner Gesellschaft, mit einem Schleier von düsteren Geheimnissen. So schildert sich auch Harold in seinem Lied an Inez: Sie soll ob seinen «finstern Brauen»[2] nicht lächeln, das Wiederlächeln wird ihm zu schwer; er spricht von seinem Schmerz, der ihm «Freud' und Jugend» zerfrisst, von einer «tiefgeheimen Wunde», die auch sie nicht zu heilen vermag. Nicht «Liebesweh», nicht «Hassen», nicht «getäuschte Ruhmbegier» ist es, was ihn treibt, das Liebste zu verlassen und ihm die Gegenwart verekelt; es ist vielmehr jener Weltschmerz, den er in den oben zitierten Strophen schildert. Andere, die noch Freuden geniessen können, mögen auch ferner-

[1] Siehe oben S. 1 f.

[2] So Heine. Byrons «Sullen brow» wäre wohl richtiger mit «finstere Stirne, finstere Miene» zu übersetzen.

hin von Glück träumen und niemals in gleicher Weise wie er erwachen. Er klagt über den Fluch des ruhelosen Wanderns, ein Motiv, das in dem später von Heine übersetzten « Gut Nacht » voll ausklingt, das den Grundton des ganzen « Childe Harold » bildet, und auch in Heines eigenen Produkten aus dieser Zeit nachhallt[1]. Harold schliesst dann sein Bekenntnis vor Inez mit dem typischen düsteren Geheimnis: er ist verdammt, noch manches Mal zurückzusehen; sein einziger Trost ist zu wissen: was auch geschehe, das Schlimmste ist ihm schon begegnet:

« Was ist denn dieses Schlimmste? Lass die scharfen,
Die scharfen Stachelfragen lasse fort!
O lächle nur, — doch such nicht zu entlarven
Ein Männerherz, zu schaun die Hölle dort. »

Der Leser muss sich fragen: ist dieses Schlimmste eine innere Krisis, auf die er mit Entsetzen zurückblickt? Ist eine Freveltat gemeint, wie sie sich Byron von der Londoner Gesellschaft gerne andichten liess? Mit dieser interessanten Vergangenheit, die sich namentlich in « Lara » vordrängt, hat sich Heine nirgends ausgerüstet. Sie war allzu persönlich, um zur Nachahmung zu verlocken.

Nachdem er diesen Ausbruch des Weltschmerzes ins Deutsche übertragen hatte, musste sich Heine in die persönliche Leidenschaftlichkeit Byrons einleben bei seiner etwa gleichzeitigen Übersetzung des « *Lebewohl* ». Von der ungemeinen Popularität dieses Liedes in Deutschland sind wir bereits hinlänglich unterrichtet (S. 46). Seine leidenschaftliche Note ergriff offenbar auch Heine und reizte ihn zu einer eigenen Übersetzung: sie erschien zuerst am 15. September 1819 im «Rheinisch-westfälischen Anzeiger» mit dem daneben

[1] Siehe unten S. 145.

gedruckten englischen Text; das Motto aus Coleridges «Christabel» wurde in einer späteren Nummer nachgetragen.

Byron nahm in diesen Versen Abschied von seiner Gattin; er gedenkt ihrer mit hoher Achtung und ist geneigt, sich selbst alle Schuld an der unglückseligen Trennung zuzuschreiben. Er beschreibt hier nicht bloss einen rein innerlichen Zustand, wie in dem Gedicht an Inez, sondern zugleich sein persönliches Verhältnis zu einem seiner nächsten Angehörigen. Schon in diesen zwei 1819 übersetzten Stücken musste Heine den Byron finden, der mit einer noch nie dagewesenen Kühnheit und in stolzem Selbstbewusstsein sein inneres und äusseres Leben unmittelbar in seiner Dichtung preisgab. Hervorgehend aus dem Phantasieland der Romantiker sah Heine schon hier, durch den Vorgang Byrons, das Recht zu schrankenloser Enthüllung seiner eigenen Persönlichkeit[1] verbürgt. Und noch eines: die bald erwachende Leidenschaftlichkeit der Heineschen Dichtung ist selbstverständlich aus seiner eigenen Natur und seinen Erlebnissen zu erklären, aber das Studium Byrons mag den Boden aufgewühlt und vielleicht das Heranreifen der Frucht beschleunigt haben. Heine wird durch seine Erlebnisse der Sänger unglücklicher Liebe; an der Schwelle dieser Lyrik steht das schluchzende Abschiedslied Byrons. Wer wollte die Schwingungen abmessen, die aus der Nachschöpfung in das eigene Leben und Schaffen des Dichters hinüberzitterten? Ihn für gewisse Gefühlsmomente besonders empfänglich machten, ihn trieben solche Momente in sich selber aufzusuchen? Bei Betrachtung der einzelnen Gedichte werden wir wenigstens Spuren einer solchen Fortwirkung nachzuweisen versuchen.

[1] Über diese Wandlung bei Heine vgl. Legras: a. a. O. S. 91.

Die Sprache des Gedichtes, wie der gesamten Lyrik Byrons, fällt auf durch seinen schlichten, bilderkargen, abstrakten Ausdruck, den die beweglichere Phantasie Heines nirgends für längere Zeit nachgeahmt hat.

1820 ist Heine mit dem Motto zum « Lebewohl » beschäftigt (II, 516). Es erscheint als Nachtrag am 26. April 1820 in der Beilage zum Rheinisch-westfälischen Anzeiger, wie Heine in den Begleitworten behauptet: zum ersten Male in deutscher Übersetzung. Auch diese « wahrhaft schönen » Verse aus Coleridges « Christabel » schildern mit tiefem Pathos den schmerzhaften Riss zwischen zwei ehemals befreundeten Herzen.

Die Übersetzung des « *Gut' Nacht* » setzt Heine selbst auf 1820 an. Gekannt hat er das Gedicht jedenfalls schon 1819: er übersetzte damals aus dem gleichen 1. Gesang des « Childe Harold » die Strophen an Inez, und ferner zeigt sich der Einfluss des « Gut' Nacht » schon in den Gedichten des Sommers 1819. Möglicherweise hatte er die Übersetzung schon damals in Angriff genommen. Sie erschien zuerst in den « Gedichten ».

Auch « Gut' Nacht » ist ein Gedicht des Abschieds. Vom Verdeck seines Schiffes aus wirft Harold seinem Vaterlande den letzten Gruss zu. Er wendet sich an seinen kleinen Pagen: warum er weine? an den Schlossdienstmann: was ihn bleich gemacht habe? Er ehrt das schuldlose Herz des Kleinen und die väterliche Treue des Älteren. Doch er selbst ist leichterer Art:

« Ich traue Weibesseufzern nicht!
Ein frischer Buhlertross
Wird trocknen jenes Auge licht,
Das jüngst noch überfloss. »

Solche skeptische Betrachtungen des Junkers verfehlten ihre Wirkung auf Heine nicht[1]. Ein letzter Abschiedsgruss schliesst das Gedicht. Das Ganze, in monologischer und dialogischer Form, spielt sich auf offenem Meere ab. Byron hat das Meer in allen Stimmungen besungen, und wenn Heine zum ersten Mal in der deutschen Literatur die *intimeren* Reize des Meeres zur Geltung bringt[2], so hat er die Empfänglichkeit für dessen Poesie gewiss zum Teil auch Byron zu verdanken. In Anlehnung an Harolds «Gut' Nacht» schildert er seine Wasserfahrten[3], vielleicht schon bevor er das Meer gesehen hatte[4].

Ausser diesen Gedichten hat Heine auch die erste Szene des «*Manfred*» ins Deutsche übertragen, wahrscheinlich mit der Absicht, später einmal die ganze Dichtung folgen zu lassen. Angeregt hat ihn dazu eine Bemerkung Wilh. Schlegels über die Schwierigkeit, die darin enthaltenen wundervollen Geisterchöre zu übersetzen[5]; dass er diese Aufgabe wenigstens einigen Lesern zu Dank gelöst, beweist die Stimme in der «Leipziger Literaturzeitung» vom 17. Februar 1823, nach der unter den Übersetzungen die erste Szene von Manfred sich so vorteilheft auszeichnet, «dass man das ganze Stück so übersetzt zu sehen wünschen muss.» Im übrigen ist merkwürdigerweise ein bestimmter Einfluss dieser Übersetzung auf Heines eigene Dichtung nirgends zu bemerken, und wir begnügen uns daher mit einem Hinweis auf die ausführliche Besprechung bei Melchior (S. 55 ff.)[6].

[1] Siehe S. 147. Ferner: Elster, H. Hs. B. d. Lieder, Einl. S. 25.

[2] Melchior S. 95—109, Legras S. 97 ff.

[3] Siehe unten S. 146.

[4] Nach Strodtmann I, 352 und Elster (H's. Werke, Einl.) I, 20 zum ersten Male 1823.

[5] Siehe oben S. 115.

[6] Auch das Formale und Sprachliche der Übersetzungen ist dort hinlänglich erörtert.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Ein bisher unbeachtetes Urteil der Hallenser Literaturzeitung (Juni 1823, Nr. 139) über die sämtlichen Übertragungen Heines lautete: «Unter den Übersetzungen aus Lord Byrons Werken ist unsres Erachtens Gut' Nacht aus Childe Harold I am besten gelungen; die andern Bruchstücke sind es nur stellenweise, und alle leiden an grossen Härten der Diktion und Versifikation.»

* * *

Den Einfluss dieser Übersetzungen auf die Produktion Heines werden wir weiterhin nachzuweisen haben. Finden sich aber vielleicht schon vor 1819 Züge, die auf eine Einwirkung Byrons schliessen lassen?

Äussere Anhaltspunkte für eine Kenntnis des englischen Dichters sind vor 1819 nirgends gegeben. Auch innerliche Beeinflussung werden wir für diese Zeit leugnen müssen, wenn gleich der junge Heine Stimmungen aufweist, welche mit der Düsterkeit des jungen Lords verwandt scheinen und die Teilnahme erklären, mit der er alsbald die Poesie dieses «Vetters» in sich verarbeitete. Somit ist uns hier Gelegenheit geboten, die düsteren Seiten der Heineschen Jugendlyrik kennen zu lernen vor ihrer Berührung mit dem Weltschmerz Byrons; wir werden dadurch in den Stand gesetzt, auch später die verschiedenen Elemente reinlich zu scheiden und unterwerfen deshalb diese erste Epoche einer näheren Betrachtung.

Über die erste Lektüre und Produktion Heines ist uns wenig Sicheres überliefert; Christian Sethe und andere Jugendfreunde des Dichters haben keinerlei Aufzeichnungen hinterlassen. In den «Reisebildern» schildert er selbst den tiefen Eindruck, den der «Don Quichotte» des Cervantes auf ihn machte, als er «des

Buchstabenwesens einigermassen kundig war» (III, 422), und auch «Gullivers Reisen» von Swift lernte er frühzeitig kennen (I, Einl. 9). Eines seiner ersten Gedichte, die «Wünnebergiade» (II, 53), ist denn auch eine Satire und zwar auf einen ehemaligen Schulkameraden; schon hier pulsiert jene spottlustige Ader, die später aus den Werken Byrons sich reichliche Nahrung zog.

Aber schauerliche und grausige Lektüre zog ihn am meisten an: er vertiefte sich in die Märchen von «Tausendundeine Nacht» (V, 448) oder verschlang Schundromane wie den «Rinaldo Rinaldini» und «Orlando Orlandini» des Vulpius, den «Schinderhannes» von Arnold (I, 24). Schillers Räuber erfüllten seine Phantasie (I, 24); aus Hoffmann[1], Fouqué[2], Arnim[2], aus Bürgers[2] und Gœthes[3] Balladen, aus dem Volkslied[3] lernte er das ganze romantische Geistertreiben: Totentänze, den Verkehr der Toten mit den Lebenden usw. kennen.

---

[1] Vgl. Tr. 6. u. 7. — Keiter a. a. O. S. 25; Otto zur Linde: H. H. und die deutsche Romantik. Diss, Freiburg i. Br. 1899. S. 161 f., 170.

[2] Tr. 8, vgl. Karl Hessel: «Dichtungen von H. H.» Bonn 1887; Erläuterungen S. 310.

[3] Unter den vielen Quellennachweisen zu Tr. 8 (1816) fehlen die Balladen Gœthes. Für die erste Strophe ist die «Vision» in «Wunderhorn III» heranzuziehen (Rob. Götz: H. Hs. Buch der Lieder und sein Verh. zum deutschen Volkslied. Diss, Halle 1895. S. 7). In der allgemeinen Situation machen sich aber die ersten zwei Strophen von Gœthes «Totentanz» (gedr. 1815) geltend: hier wie dort erheben sich auf dem mondbeschienenen Kirchhof die Toten aus den Gräbern und führen einen Tanz auf. Gœthe schliesst: «Die Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins, und unten zerschellt das Gerippe»; Heine: «Vom Kirchturm scholl jetzt «Eins» herab, da stürzten die Geister sich heulend ins Grab.» (I, 506). — Vgl. ferner Tr. 8 (I, 23 und 506): «So heult es verworren, und ächzet und girrt, und brauset und sauset, und krächzet und klirrt» mit Gœthes «Hochzeitlied» (gedr. 1804): «Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt, da ringelts und schleift es und rauschet und wirrt» usw. Die sechste Erzählung des 8. Tr. scheint sich anzulehnen an das Volkslied: «Vertraue» (Wunderhorn I). Gemeinsam ist: der mordende Jäger und seine Geliebte, der Rabe im Baume.

Eine zweite Quelle ähnlicher düsterer Phantasien war Heines jugendliche Zuneigung zu Josepha, der Tochter des Düsseldorfer Scharfrichters. In seinen «Memoiren» (VII, 502 ff.) hat er ihr Bild gezeichnet. Durch die Unehrlichkeit ihrer Geburt war sie zu einem vereinsamten Leben gezwungen, und auf dem stillen Freihof ihres Grossvaters, nahe am Hochgericht, in einer waldigen Gegend lebte sie in beständiger Furcht vor ihrer lebenden und toten menschlichen Umgebung. «Sie wusste viele alte Volkslieder», erzählt Heine, «und hat vielleicht bei mir den Sinn für diese Gattung geweckt, wie sie gewiss den grössten Einfluss auf den erwachenden Poeten übte, so dass meine ersten Gedichte der «Traumbilder», die ich bald darauf schrieb, *ein düstres* und grausames *Kolorit* haben, wie das Verhältnis, das damals seine blutrünstigen Schatten in mein junges Leben und Denken warf.»

Dieses Erlebnis, zusammen mit der romantischen Lektüre, gibt der einen Seite von Heines Dichtung vor seinem Bekanntwerden mit Byron ihren Charakter. Er lebt in einer Vorstellungswelt, die sich wesentlich zwischen Tod, Grab, Hölle und Totenerscheinung erstreckt. Die Landschaften, die er schildert, liegen innerhalb dieses Stimmungsbereiches und die Wesen, die er darin auftreten lässt, sind demgemäss Spukgestalten. Es ist wichtig, zu beachten, wie sehr diese *in ihrer äusseren Haltung* den Helden Byrons ähnlich werden können.

Gerne kommen in dieser romantischen Welt die Toten zu den Lebenden zurück; wo es sich nicht um Kontrastwirkungen handelt (Rm. 9), haben auch die Lebenden in Wesen und Aussehen Ähnlichkeit mit Gespenstern. Im Traum naht die Geliebte, *bleich* wie Marmelstein und heimlich wunderbar, mit seltsam wallendem Haar. Kein Rot blüht ihr auf Mund und

Wange, ihr Herz durchströmt kein Blut, ihre Brust ist kalt wie Eis. Beim Hahnenkrähen entweicht sie *stumm* (Tr. 9). Ein andermal staunt sie ihn seltsamlich an, so lieb, so weh und inniglich (Tr. 6). In voller Tätigkeit findet er sie im zweiten Traumbild; dabei blickt ihn das wundersame Himmelsbild an mit milden Äuglein und *bleichen* Wangen. Auch als lebendes Bräutchen steht sie *bleich und stumm* da (Tr. 7, vgl. Lord Byrons «gloomy»). Zu den Lebenden kehrt auch das Gespenst Don Ramiros wieder (J. L., Rm. IX). Er kommt im schwarzen Mantel, finster starrend tanzt er mit der Geliebten. *Schneeweiss sind seine Wangen,* eiskalt seine Hände, Leichenhauch ist sein Odem. Hohl schnarrt seine heisre Stimme, die grausen Worte schallen schaurig im Tanzgewoge.

Auch zur Schilderung seiner selbst entlehnt der Dichter Züge aus dieser phantastischen Welt. Nur im milden Schlaf sind *Gram und Leid* verscheucht (Tr. 9). Über den Kirchhof wandelt er in *Wahnsinn* und Mitternachtsgraus (Tr. 8). Rasch und *wild* greift er zum Griffel, wenn er sein Zaubergebild aufzeichnen will (Nl. II, 3). Die Geliebte giesst ihm Glut ins Herz, sein Herz schwillt und stürmisch kühn braust sein rasches Wort hervor. Die *Abforderung seiner Seligkeit* schleudert ein Glutenmeer in den tiefsten Raum seiner Seele; er atmet schwer, er atmet kaum. Engel und Kobolde ringen um seine Seele.

Im selben Vorstellungskreis bewegt sich ein Brief an Christian Sethe vom 27. Oktober 1816[1]. Von seiner Cousine Amalie schreibt er: «Sie liebt mich nicht!... In den ersten Wörtchen liegt der ewig lebendige Himmel, aber auch in dem letzten liegt die ewig lebendige Hölle.» Wiederum: «Entfernt von ihr, lange

[1] H. Hs Ges. Werke, hrsg. v. Karpeles. Bd. 8, S. 330.

Jahre glühende Sehnsucht im Herzen tragen, das ist Höllenqual, und drängt höllisches Schmerzgeschrei hervor. Aber in ihrer Nähe sein, und doch ewig lange Wochen nach ihrem alleinseligmachenden Anblick oft vergebens schmachten, — — da kann auch das frömmste und reinste Gemüt in wilder wahnsinniger Gottlosigkeit auflodern.» Oder er schreibt: «Könntest Du Deinem armen Freunde nur ein bisschen ins Gesicht sehen, wie er so ganz *bleich* aussieht, und *gewaltig verstört und wahnsinnig*....» Worte, wie die letzteren, die einem Schüler Byrons sehr wohl anstehen würden, fliessen hier also aus ganz anderer Quelle.

Sicherlich ist die zugrunde liegende Empfindung echt und ursprünglich, aber die Vorstellungen, in die sie sich einkleidet, sind literarisch beeinflusst und zwar glauben wir ein bestimmtes Vorbild zu erkennen. Vor einem Jahre (1815) waren Hoffmanns «Elixire des Teufels» erschienen und hatten grosses Aufsehen erregt. Auf Heine machte der Roman einen tiefen Eindruck; unzweifelhaft sind Stoff und Einzelheiten des sechsten und siebenten Traumbildes daraus geschöpft[1]. Könnte nicht auch Medardus, der Held der «Elixire», der in sinnlicher Glut die Aurelie beim Gebet überfällt, der von einem Doppelgänger verfolgt wird, folgende Stelle in dem oben angeführten Brief geschrieben haben: «Ich habe sie wiedergesehen, —

‚Dem Teufel meine Seele,
Dem Henker sei der Leib,
Doch ich allein erwähle
Für mich das schöne Weib.‘

Hu! Schauderst Du nicht, Christian? Schaudere nur, ich schaudre auch. — Verbrenne den Brief. Gott

[1] Siehe oben S. 137, Anm. 1.

sei meiner armen Seele gnädig. — Ich habe diese Worte nicht geschrieben. — Da sass ein bleicher Mensch auf meinem Stuhl, der hat sie geschrieben. Das kommt, weil es Mitternacht ist. — O Gott! Wahnsinn sündigt nicht. —»

Wir sind also genötigt, diesen Brief — namentlich wegen des Doppelgängermotivs[1] — als Ausfluss der deutschen Romantik zu betrachten und dürfen daraus keineswegs auf Beziehungen zu Byron schliessen. —

Heine selbst beleuchtet in seiner Schrift über die romantische Schule (1835) noch eine zweite trübe Seite an seinen jugendlichen Dichtungen. Er schreibt (V. 344 ff.): «Vor zwanzig Jahren, ich war ein Knabe, ja damals, mit welcher überströmenden Begeisterung hätte ich den vortrefflichen Uhland zu feiern vermocht! ... Was mir so herrlich dünkte, jenes chevalereske und katholische Wesen ... jene blassen Entsagungsgefühle mit Glockengeläute und das ewige Wehmutgewimmer, wie bitter ward es mir seitdem verleidet!» Er wirft Uhland vor, dass er die grauenhaft kräftigen Töne des Mittelalters in eine «sentimentale Melancholie» auflöse. Offenbar hat er noch jetzt die «weichliche, banale, entsagungsvolle Romantik»[2] jener älteren Gedichte Uhlands im Sinne, für die obige Schilderung besonders zutrifft; gilt ihm doch der matte «Schäfer» (1805) für das schönste aller Uhlandschen Lieder. Ein Zug von Uhlands sentimentaler Melancholie mischt sich denn auch in die dunklen Farben von Heines Jugenddichtung. Ihre Spuren lassen sich schon vor der Einwirkung Byrons nachweisen. Vor 1819 konnte er Uhland kennen lernen aus einer Reihe von Zeit-

[1] Siehe Zur Linde, S. 168.

[2] Wilh. Scherer: Gesch. d. deutschen Lit., 7. Aufl. S. 653.

schriften und Almanachen[1] und aus der ersten Ausgabe seiner Gedichte. Einen deutlichen Abklatsch dieses schwächlichen Schmachtens enthält z. B. Heines Gedicht: «Die weisse Blume» (II, 6). Man vergleiche: Uhland «Der Traum» (I, 156):

«Im schönsten Garten wallten
Zwei Buhlen, Hand in Hand,
Zwo *bleiche, kranke* Gestalten,
Sie sassen ins Blumenland ...»

und Heine: ein Blümchen traurig und *bleich* schaut wie eine *kranke* Braut

«*Bleich* Blümchen spricht: Such hin, such her
Bis an deinen kühlen Tod,
Du suchst umsonst, findst nimmermehr
Die Blume purpurrot.
Mich aber pflücken tu,
Ich bin so *krank* wie du ...»

Ähnlich liegt in dem katholisierenden Gedicht «Die Weihe» (II, 111) ein «frommer bleicher» Knabe vor dem Bilde der Himmelsjungfrau. Er hat ihre Schmerzensprüfung ertragen und sehnt sich fort und fort nach dem Tode. ...

Wir haben es auch hier mit bleichen Gestalten zu tun, aber diese sind krank und traurig und schmachten nach dem «kühlen Tod». Solche Wehleidigkeit ohne besondere Veranlassung wie zum Teil auch das Schauerlich-Phantastische der «Traumbilder» weist also auf literarische Vorbilder zurück; ganz aus eigenem Erleben geschöpft, wenn auch hier und da in fremdem Gewande einhergehend, sind dagegen die Klagen des Dichters über unglückliche Liebe.

---

[1] Gedichte von L. Uhland. Krit. Ausgabe von E. Schmidt und J. Hartmann II, 14 ff.

Die Geschichte seines Verhältnisses zu der Hamburger Cousine Amalie Heine ist zu bekannt, als dass wir hier näher darauf einzugehen brauchten. Nur um die Wahrheit und den Ernst seiner Leidenschaft zu beweisen, möge eine Stelle folgen aus jenem oben zitierten Brief an Sethe, in welchem er gesteht, keine Gegenliebe gefunden zu haben. Der Passus beruht so sehr auf psychologischer Beobachtung, dass unmöglich — wie schon behauptet wurde — von einer blossen erotischen Phantasie die Rede sein kann: «Ich glaube Dir in dieser Hinsicht schon längst davon gesprochen zu haben: wie ich oft in Deinen Gesichtszügen und vorzüglich in Deinen Augen etwas bemerkte, was mich auf eine unbegreifliche Art zugleich von Dir abstiess und zugleich wieder gewaltsam zu Dir hinzog, so dass ich meinte, im selben Augenblick liebendes Wohlwollen und auch wieder den bittersten, schnöden, eiskalten Hohn darin zu erkennen. Und siehe! dieses nämliche rätselhafte Etwas habe ich auch in Mollys Blicken gefunden. Und eben dieses ist es, was mich so ganz konfus macht.» Laut brechen schon in diesem Briefe die Klagen unglücklicher Liebe aus und ziehen sich fortan durch Heines gesamte Dichtung hin bis an seinen Tod. Für diese ganze Schmerzenslyrik, soweit sie nicht in Manier umschlägt, mögen die Worte zutreffen, mit denen Heine seinen Brief charakterisiert: «Du weisst nicht, welch ungeheuer Weh mir der dolchscharfe Widerhaken macht, mit welchem sich jedes Wort aus meiner Seele hervorreisst ...»

Diese dritte Quelle schmerzlicher Töne in Heines Dichtung bricht sich noch 1816 in zwei Gedichten Bahn. In die unendlichen Tiefen der Mystik will er seinen unendlichen Schmerz hinabwälzen; er muss eine Madonna haben und die himmlische soll ihm die

irdische ersetzen[1]. So verwandelt sich ihm in der echt empfundenen «Weihe» (II, 111) die Madonna in eine «liebliche Maid». Sie grüsst und lächelt und überreicht ihm eine ihrer Locken. Eine tändelnde Warnung: «Hüt dich vor Mägdelein, Söhnelein! Söhnelein!» gibt die im Volksliederton gehaltene «Lehre» (II S. 112). Die nächsten Liebesklagen fallen ins Jahr 1819; dazwischen liegen die Übersetzungen aus Byron. Wenn wir jetzt seinen beginnenden Einfluss auf Heine untersuchen, so haben wir also im Auge zu behalten, dass letzterer schon drei dunkle Stimmungselemente mitbringt: das Phantastisch-Schauerliche, das Kränklich-Hinschmachtende und den Schmerz unglücklicher Liebe.

* * *

In Byrons «Lebewohl» fanden wir einen schmerzvollen, resignierten und verzeihenden Abschied von seiner Gattin, im Ausdruck unmittelbar und bilderlos Im Sommer 1819 verlässt Heine Hamburg und seine Cousine, und seine Gefühle nehmen unter dem Einfluss Byrons denselben Ton der Resignation und der Verzeihung an. Man vergleiche folgendes:

Byron (nach Heine II, 516.):

«*Lebe wohl,* und sei's auf immer
Und sei's auf immer — *lebe wohl!*
Doch, Versöhnungslose, nimmer
Dir mein Herze zürnen soll.»[2]

---

[1] Brief an Sethe, 27. Sept. 1816.

[2] Es bleibe dahingestellt, ob diese Vergebung nachklingt in den Zeilen: «Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht, ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.» (Elster I, 72: L. I. 18 u. 19, 1821.) Melchior (S. 76) vergleicht auch Byron Str. 12, 1 u. 2 mit Lyr. Int. 24, Str. 1.

Heine (I, 31.):

« Schöne Stadt, wir müssen scheiden, —
Lebe wohl! ruf' ich dir zu.

. . . . . .

Lebe wohl, du heil'ge Schwelle
Wo da wandelt Liebchen traut;
Lebe wohl, du heil'ge Stelle . . . »

Beide Dichter sprechen dann von ihren Herzenswünschen und beklagen ihren Jammer; beide denken an das Vergangene zurück, an das, was sie einst besessen oder gehofft; beide fühlen sich fortgedrängt und tief verletzt:

Byron:

« Lebe wohl! ich bin geschleudert
Fort von allen Lieben mein,
Herzkrank, einsam und zermalmet —
Tötlicher kann Tod nicht sein. »

Heine:

« Doch du drängst mich selbst von hinnen,
Bittre Worte spricht dein Mund;
Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen
Und mein *Herz ist krank* und wund. »

Wenn Heine auch tatsächlich Hamburg verliess, scheint er doch in der letzten Strophe eigentlich an Childe Harold zu denken, der in den Versen « An Inez » von dem ew'gen Wandersmann spricht, « der nirgendwo sich kann ein Grab erjagen». Heine schliesst:

« Und die Glieder matt und träge
Schlepp' ich fort am Wanderstab,
Bis mein müdes Haupt ich lege
Ferne in ein kühles Grab. »

Neben allgemeinerem Inhalt, neben Aufbau und Ton ist auch die Strophenform in beiden Gedichten die nämliche. Das Zurückdrängen der Phantasie, die Schlichtheit des Ausdrucks sind ebenfalls von Byron eingegeben; denn bisher bildete in Heines Dichtung die phantasievolle Erfindung einen wesentlichen Bestandteil, und nur brieflich hatte er seinen Gefühlen unmittelbar Ausdruck gegeben.

An den Abschied Childe Harolds von England in dem Gedicht «Gut' Nacht» lehnt sich die Anfangsstrophe eines zweiten Heineschen Abschiedsliedes in ihren allgemeinen Voraussetzungen an (J. L, L. 6, 1819; er reiste tatsächlich nach Düsseldorf):

«Warte, warte, wilder Schiffsmann,
Gleich folg' ich zum Hafen dir;
Von zwei Jungfraun nehm' ich Abschied
Von Europa und von ihr.»

Von Harolds «Gut' Nacht» ist auch der Anfang von Rm. 14[1] (1820) abhängig:

Byron (nach Heine II, 235):

«Leb wohl! leb wohl![2] im blauen Meer
Verbleicht die Heimat dort ...
Kaum fliegt der beste Falk so schnell
Wie unser Schifflein fliegt.»

Heine:

«Ich stand am Mastbaum angelehnt
Und zählte jede Welle;
Ade, mein schönes Vaterland,
Mein Schiffchen segelt schnelle.»

[1] In beiden Gedichten Heines machen sich zugleich Reminiszenzen an Wunderhorn I: «Abschied von Bremen» geltend. Gœtz S. 9.

[2] Englisch: «*Adieu, adieu!* my native shore ...»

Im Sommer 1819 beschrieb Heine eine Rheinfahrt (I, 33), wobei er auch seiner Geliebten gedenkt:

«Oben Lust, im Busen Tücken,
Strom, du bist der Liebsten Bild;
Die kann auch so freundlich nicken,
Lächelt auch so fromm und mild.

Doch wer solchem Lächeln glaubet,
Und sein Lebensglück drin sucht,
Dem wird jedes Glück geraubet,
Und sein Leben ist verflucht.»

Die letzte Strophe wurde später als übertrieben gestrichen. Der Ausdruck eigener Erfahrung wird hier verstärkt durch Anlehnung an Byrons wegwerfende Verse in «Gut' Nacht»: «Ich traue Weibesseufzern nicht . . .»[1] Auch sonst wird der Wankelmut der Frauen in Childe Harold oft berührt (z. B. I, Str. 9.).

In den aus Byron übersetzten Gedichten findet auch Heines «Minneklage» (II, 4, 1819) ihr Vorbild. In diesen Versen kleidet sich ein unzweifelhaft echter Liebesgram in die grossen weltschmerzlichen Worte Ch. Harolds an Inez. Wir sehen deutlich: es ist die äussere Haltung, das dunkle Kolorit, das Heine nachahmt; den tiefen Weltschmerz teilt er nicht und muss ihn durch ein persönliches Leid ersetzen, das in dieser grossen Drapierung fast komisch wirkt. Wie Childe Harold[2] klagt er:

«*Frohe Menschen muss ich meiden,*
Fliehen scheu, wo Freude lacht.»

Seine glückliche Jugend ist zerstört; keine Tränen löschen das brennende Sehnen des Herzens. Seit er «sie» gesehen, ist er ein *bleicher Mann* geworden,

[1] Siehe oben S. 134.
[2] Siehe oben S. 131 f.

schwarze Nacht umdüstert sein Auge, Schatten drohen feindlich grimm, und im Busen flüstert eine fremdartige Stimme. Ungekannte Schmerzen, ungekannte Leiden steigen auf mit wilder Wut, und eine fremdartige Glut zehrt in seinen Eingeweiden:

«Aber dass in meinem Herzen
Flammen wühlen sonder Ruh',
Dass ich sterbe hin vor Schmerzen —
Minne, sieh! Das tatest du!»

Auch dem *bleichen* Knaben in der Romanze «Der Traurige» (I, 35, 1820) sind die Leiden und Schmerzen «aufs Gesicht geschrieben», wie dem Childe Harold[1]. Allen, die ihn sehen, tut es weh im Herzen, und mitleidvolle Lüfte, lächelnde Dirnen, rauschende Blätter und Vogelsang suchen vergeblich ihn zu trösten, seine heisse Stirn zu kühlen.

Haben wir somit den Einfluss der übersetzten Gedichte auf Heines Produktion im Sommer 1819 nachweisen können, so ergibt sich daraus als wahrscheinlich, dass er sich mit den Übersetzungen des «Lebewohl» und «An Inez» kurz vorher oder gleichzeitig beschäftigte. Das «Lebewohl» erschien dann am 15. September bereits im Druck. Die Übersetzung des «Gut' Nacht» setzt Heine selbst auf 1820, doch nehmen wir auch hier vorläufige Versuche für 1819 an. Das erste Bekanntwerden Heines mit Byron ist somit auf die erste Hälfte des Jahres 1819 festgesetzt.

B. Einflüsse der deutschen Romantik. Heine als Weltschmerzler und Menschenfeind.

Im Verlauf der folgenden Untersuchung über die Gedichte Heines bis 1823 hat sich mehr und mehr

[1] Siehe oben S. 131.

herausgestellt, dass der Einfluss des Engländers ein ziemlich beschränkter war. Allerdings dürfen wir Stellen in «Götterdämmerung», «Ratcliff» und in einzelnen anderen Gedichten, sowie in den zwei Tragödien, direkt als «Gefühlsplagiate» betrachten. Im übrigen glauben wir aber, die düsteren Stimmungen dieser Zeit aus Heines eigenem Leben ableiten zu müssen; wir werden also versuchen, den sogenannten Weltschmerz und den Menschenhass des jungen Dichters, die man so oft dem Einflusse Byrons zugeschrieben, auf ihre wirklichen Quellen zurückzuführen.

Die alte Auffassung von dem mächtigen Einfluss des fremden Weltschmerzes wird auch noch von Melchior geteilt. Zwar erkennt er (S. 137 f.), dass Heine «den Übergang vom persönlichen Schmerz zum eigentlichen Weltschmerz nicht mit vollzieht»; aber die Äusserungen des persönlichen Schmerzes, den «weltschmerzlichen Zug, der in seiner Jugend ihm um die Lippen spielt» hält er bei Heine im ganzen für nachgeahmt, für eine «angequälte Gefühlssphäre», eine «Konzession an die Mode, und keinesfalls ein inneres Bedürfnis», und schliesst daher: «Natürliche Anlage und eigenes Erlebnis sind bei dem jungen Heine doch nur der *Vorwand* zur Äusserung des Weltschmerzes[1].»

Wenn wir im folgenden eine derartige Auffassung zurückweisen müssen, so steht doch andererseits fest, dass sich Heine in diesen Jahren eifrig mit Byron beschäftigte. Neben den tieferen Spuren, die diese Lektüre in den genannten Dichtungen hinterlassen hat, finden sich auch zahlreiche Entlehnungen einzelner Motive über die ganze Sammlung von Gedichten verstreut; wir haben hier Melchior manchen Hinweis zu verdanken.

[1] Weiteres unten S. 161.

In der Lyrik Heines sehen wir in diesen Jahren zunächst das Fortwirken jener *phantastischen und schauerlichen Elemente* seiner früheren Dichtung, jener Traum-, Grab- und Spukpoesie mit ihren bleichen und wilden Menschen. So in einzelnen Zeilen oder in ganzen Strophen von JL. L. 9[1]; Nl. II, 20; Tr. 1[2], 5, 10[3]; L. I. 31, 32, 41, 54, 55, 60, 64; Hk. 20, 21, 22, wobei der Einfluss des Volksliedes sich jetzt stärker geltend macht[4]: JL. Rm. 2, 3, 5, 7, 8. In dieser Gruppe von Gedichten finden wir verschiedene Anklänge an Byron: JL. L. 9 entstand 1819, zur Zeit der Byronübersetzungen, da Heine auch den «Giaour» mag kennen gelernt haben. In beiden Dichtungen findet sich als Metapher:

Tauchnitz II, 285:

«... the lava flood
That boils in Aetna's breast of flame.»

Elster I, 34:

«... Wie ein Lavastrom, der dem Ätna entquillt...»

Auch die Zypresse, die hier bei Heine zum ersten Male vorkommt, mag aus der Pflanzenwelt des Giaour (T. 258) herstammen.

Melchior (S. 90 ff.) macht darauf aufmerksam, dass die bei den Romantikern beliebte Verbindung von

---

[1] Die zwei letzten Strophen sind Gœthes Gedicht: «An Lina» nachgebildet. Gœthe: «Liebchen, kommen diese Lieder *Jemals wieder dir zur Hand...*» Heine: «*Einst kommt dies Buch in deine Hand*, Du süsses Lieb...» Gœthe: «Ach, wie traurig *sieht in Lettern Schwarz auf weiss das Lied mich an*, Das aus deinem Mund vergöttern... kann.» Heine: «Dann löst sich des Liedes Zauberbann, *Die blassen Buchstaben schaun dich an...*»

[2] Zu Tr. 1 Str. 2 u. 3 vgl. Gœthes Gedicht: «Am Flusse».

[3] Zu den Anfangsstrophen von Tr. 10 vgl. Gœthes «Zauberlehrling.»

[4] Legras: a. a. O., S. 134.

Todesgedanken mit Liebesvorstellungen[1] sich auch in einigen Gedichten von Byrons jugendlichen «Hours of Idleness» findet. Man vergleiche «To Caroline», T. III 109, Schlussstrophe:

«Oh! when, my adored, *in the tomb will they place me,*
Since, in life, love and friendship for ever are fled?
If again in the mansion of death *I embrace thee,*
Perhaps they will leave unmolested the dead»

mit JL. Rm. 13, (Lesarten Str. 6) oder mit L. I. 31:

«Und doch möcht' ich *im Grabe liegen,*
Und mich *an ein totes Liebchen schmiegen.*»

Ebenso L. I. 32 mit Byrons Gedicht: «To D—», T. III, S. 94, Str. 3. Das Motiv in L. I. 64 (vgl. auch Nl. I, 9), dass die Geliebte durch Handauflegen das Herz des Dichters heilt, findet sich auch im Giaour, T. II, S. 291:

«Oh! pass thy dewy fingers o'er
This brow that then will burn no more;
Or place them on my hopeless heart...»

So wenig wie die phantastisch-düsteren Anklänge an die Romantik, dürfen wir auch das *kränkelnde Hinschmachten* nach dem Vorbilde der Uhlandschen Jugenddichtung mit dem Einflusse Byrons verwechseln. Dieser zweite Grundton von Heines frühsten Dichtungen wirkt noch fort in L. I. 5, 45, 46[2], hinterlässt auch sonst noch einzelne Spuren und löst sich dann in der allgemeinen Trübseligkeit und Tränenflut auf, oder schlägt in Selbstironie um. Über diese letzte Wendung äusserte sich

[1] Über das Motiv bei den Romantikern: St. Hock, S. 82 ff.

[2] In L. I. 46, Str. 2-4, gibt Heine eine Umdichtung von Uhlands: «Der Traum». Uhland beginnt: Im schönsten Garten wallten — Zwei Buhlen, Hand in Hand... Heine: Im Zaubergarten wallen — Zwei Buhlen stumm und allein...

Heine später zu Fanny Lewald[1]: « Ich habe alle solche grellen Dissonanzen mit entschieden oppositionellem Bewusstsein gegen die weichliche Gefühlsseligkeit der Schwaben und Konsorten gemacht. »

Nicht auf Rechnung eines byronischen Weltschmerzes dürfen wir ferner alle diejenigen Klagen setzen, die sich nach Inhalt und Ton ausschliesslich auf seine unglückliche Liebe beziehen, ohne Beimischung anderer Stimmungselemente. Die Stärke und Echtheit dieser Empfindung, erwiesen durch einzelne Gedichte und durch die Briefe vom 27. Oktober 1816, vom 11. Juli und 23. August 1823, hätte allein schon hingereicht, dem Buch der Lieder eine melancholische Färbung zu geben. Nur die Freude am Wühlen in diesem Schmerze, dasjenige, was man öfter für ein Prunken und Kokettieren mit den interessanten Zügen des Leides gehalten hat, die stete Variation des Themas bis zur Manieriertheit, ist durch eine anhaltende trübe Grundstimmung zu erklären, die durch andere Verhältnisse bedingt ist.

Lediglich den Schmerz unglücklicher oder sehnender Liebe besingen die Lieder JL. Li. 8, 9; Nl. I, 10; JL. Rm. 7, 13, 15[2]; Sonette V[2], VI; L. I. 2, 6, 10, 17 bis 22, 26, 29, 33, 35, 36, 49, 55, 56, 60, 64, Wallfahrt nach Kevlaar, Hk. 2, 16, 18, 23, 27. Von dieser Gruppe

---

[1] Keiter, S. 26.

[2] Die Metapher in JL. Rm. 15, Str. 6, scheint herzustammen aus den spanischen Romanzen in Herders «Volksliedern», die Heine damals für seinen «Almansor» studierte. In Nr. 17 «Zaid an Zaida» lautet die 2. Strophe:

«Du, aus deren schönen Haaren Amor tausend Netze stricket
Drin sich ... Tausend freie Seelen fangen!»

Heine:

«Dort seh' ich ein schönes Lockenhaar Vom schönsten Köpfchen hangen,
Das sind die Netze wunderbar, Womit mich der Böse gefangen.»

Das gleiche Motiv findet sich bei Heine in Sonett V.

scheint sich L. I. 6 an Byron anzulehnen. In dem Jugendgedicht « To Caroline » T. III, 107 schildert der Dichter das Glühen der Wangen, das Zusammenrinnen der Tränen beim Kusse; und weiter:

« Thou could'st not feel my burning cheek,
Thy gushing tears had quench'd its flame ... »

Ähnlich ist bei Heine das Zusammenschlagen der Herzensflammen, das Zusammenfliessen der Tränen und die Wendung:

« Und wenn in die grosse Flamme fliesst
Der Strom von unsern Tränen[1] ... »

Die psychologischen Voraussetzungen von L. I. 35 finden sich auch bei Byron[2].

* * *

Wir können Legras[3] durchaus zustimmen, wenn er Heine in der Auffassung der Liebe einen Pessimisten nennt, weil sich im Buch der Lieder nirgends finde « une croyance à la possibilité d'une fusion des âmes dans un amour idéal »; wahrscheinlich ist auch, dass er in seiner Jugend an diesem Zweifel über die Möglichkeit eines vollen Liebesglückes gelitten habe. Wenn Legras aber Heine, im Gegensatz zur pessimistischen Weltanschauung Byrons, Vignys und Lermontows, ausschliesslich Pessimist in der Liebe sein lässt, und wenn Melchior (S. 144) zu beobachten glaubt,

[1] Melchior S. 90. Er glaubt (S. 88) auch den Keim zu L. I. 33: « Ein Fichtenbaum steht einsam ... » in Str. 3 u. 4 von « The wild Gazelle » in den « Hebrew Melodies » gefunden zu haben. Uns scheint diese Ableitung unerlaubt, da in Byrons Gedicht die Vermischung der Juden mit « abendländischen und nordischen Völkern » nirgends erwähnt wird, sondern erst hineininterpretiert werden muss, um den « Fichtenbaum » im Norden zu erklären.

[2] Melchior S. 161.

[3] a. a. O., S. 216, S. 17.

« wie seine Verbitterung von der an der Geliebten erfahrenen Untreue ausgeht », so müssen wir doch noch eins hinzufügen: in diesen Jahren, allerdings nur in diesen, ist Heine auch ein aufrichtiger Pessimist in seiner Beurteilung des ganzen menschlichen Zusammenlebens. Er beginnt — wie aus seinen Briefen deutlich hervorgeht — bei den Mitmenschen ein liebevolles Verständnis für seine Eigenart zu vermissen; er findet kein Entgegenkommen, kein Wohlwollen; er sieht sich von aussen in keiner Weise gefördert. Im Gegenteil entwickelt er sich seiner ganzen Umgebung zum Trotz; er gibt die Hoffnung auf, im geselligen Verkehr Freude und Aufmunterung zu finden und beginnt stolz auf die Masse der Menschen herabzusehen — gerade wie Byron, aber innerlich durchaus von ihm unabhängig. Diese geistesaristokratische Geringschätzung der Durchschnittsmenschen blieb ihm zeitlebens eigen; aber in diesen Jahren, da er sich gebunden sieht an die Anschauungen einer solchen Gesellschaft, da er abhängig ist u. a. von seinem Geldonkel, von Verlegern, Kritikern und Publikum, da flammt seine spöttische Menschenverachtung empor zu leidenschaftlichem Hass und zur Verzweiflung. Nimmt man hinzu das stete Leiden an Kopfweh, das mühsame Würgen an seiner juristischen Brotwissenschaft, die finanzielle Bedrängnis, die Widerwärtigkeiten, die ihm sein Judentum eintrug, so findet man, dass neben der unglücklichen Liebe kein faustischer Weltschmerz à la Byron, sondern die Misere des Alltags Gegenstand seiner Klagen ist — Jämmerlichkeiten, gegen die seine reizbare Dichternatur ihn wehrlos machte. Sehr treffend vergleicht er sich mit Gœthes Tasso, wenn er Varnhagen anklagt[1], weil er gegen

[1] Brief vom 27. Nov. 1823.

ihn den Antonio habe spielen wollen. Später, da seine äusseren Verhältnisse gehoben sind, da er persönlich unabhängiger und als Schriftsteller allgemein anerkannt ist, sind diese Leiden von selbst verschwunden; dagegen hören wir bei Byron auch zuletzt, im «Don Juan», immer noch das wehmütig-frivole Lachen eines titanischen Zweiflers.

Die Verdriesslichkeiten des Alltags, die den sog. «Weltschmerz» Heines verursachen, lassen sich nur in seinen Briefen verfolgen, wo die literarische Pose naturgemäss weniger zur Geltung kommt, und die bisher für die Erklärung seiner Lyrik zu wenig berücksichtigt worden sind. Wir stellen im folgenden ein Bild aus den Briefen bis 1823 zusammen.

Da ist zunächst die drückende Geldnot[1]. «Es ist fatal,» schreibt er, «dass bei mir der ganze Mensch durch das Budget regiert wird.... Am Ende bin ich doch der Mann, .. den keine Geldrücksicht bewegen sollte, etwas von seiner innern Würde zu veräussern. Du siehst mich daher, trotz meiner Kopfleiden, in fortgesetztem Studium meiner Juristerei, die mir in der Folge Brot schaffen soll.» Durch sämtliche Briefe aus Berlin und Göttingen ziehen sich ferner die Klagen über Kopfweh und wieder Kopfweh, über Schmerzen, die wie heisses Blei seinen Kopf durchrieseln und ihn «zur schneidendsten und feindseligsten Bitterkeit verstimmen» (7. April, 11. Juli 1823, 9. Jan. 24), die ihn «für Gesellschaft ungeniessbar» und zum «Kleinigkeitskrämer» machen, ihn von schriftstellerischen Arbeiten und überhaupt jeder geistigen Anstrengung abhalten (7. April, 4. Mai, 18. Juni 23, 24. Dez. 22 u. a.). «Zu poetischen Arbeiten ist mein Kopf zu dumpf und zu sehr von Schmerzen durchzuckt» — lässt er

[1] Brief vom 23. August, 27. September 1823 u. a.

sich vernehmen (28. Nov. 23), und was er schreibt, trägt denn auch den Stempel dieses Leidens; den verlorenen Aufsatz über Gœthe verfasst er unter « lauter Schmerzen », so dass an die Stelle seines « gewöhnlichen kurzsatzigen, zahmen Stils, ein dumpfer breiter Bilder- und Ideenwirwarr getreten ist » (17. Juni 23); über die Poesie dieser Zeit lesen wir: «*mein Unwohlsein mag meinen letzten Dichtungen auch etwas Krankhaftes mitgeteilt haben* » (10. Juni 23).

Bekannt ist seine Begeisterung für die Reform des Judentums, aber seine Teilnahme an solchen Bestrebungen erbitterte ihn über die Juden im allgemeinen (18. Juni 23) und die Hamburger Juden im besondern (5. Nov. 23); seine erfolglose Taufe aus Geldrücksichten demütigte ihn vor sich und anderen: «Wir leben in einer traurigen Zeit, Schurken werden zu den Besten, und die Besten müssen Schurken werden. . . . Ja, grosser Moser, der H. Heine ist sehr klein. Es ist dies . . . mein ernsthaftester, ingrimmigster Ernst. Ich kann dir das nicht oft genug wiederholen, damit du mich nicht misst nach dem Massstabe deiner eigenen grossen Seele» (30. Sept. 23). Seine Ausfälle gegen Christentum und Judenhass trugen ihm Anfeindungen (10. April 23) ein, die einen vorübergehenden Verfolgungswahn in ihm ausbilden halfen. Er glaubt sich am ganzen Rheinstrom ebenso verhasst, wie er sonst geliebt war, weil man dort sagt, «dass ich für die Juden mich interessiere» (28. Nov. 23). «Von allen Seiten empfinde ich die Wirkungen dieses Hasses, der doch kaum emporgekeimt ist. Freunde, mit denen ich den grössten Teil meines Lebens verbracht, wenden sich von mir. Bewunderer werden Verächter; die ich am meisten liebe, hassen mich am meisten, alle suchen zu schaden» (27. Sept. 23, vgl. 18. Juni 23). Eine allgemeinere Ursache seiner

Verzweiflung über die Mitmenschen gibt er in einem Briefe an Immermann (24. Dez. 22): «Wo der wahre Dichter auch sei, er wird gehasst und angefeindet, die Pfennigsmenschen verzeihen es ihm nicht, dass er etwas mehr sein will als sie, und das Höchste, was er erreichen kann, ist doch nur ein Martyrtum. Tief ergriffen haben mich die bedeutungsvollen Worte, die Sie im «Anzeiger» über meine «Gedichte» ausgesprochen; ich gestehe es, sie sind bis jetzt der Einzige, der die *Quelle meiner dunklen Schmerzen* geahnt.» Eine Darlegung, die der Dichter selbst in solcher Weise bewahrheitet, verdient jedenfalls Berücksichtigung, wenn man auch einwenden könnte, dass vielleicht dankbare Höflichkeit ihm bei dieser Zustimmung die Feder führte. Immermann schliesst in der betreffenden Darstellung[1] aus den Freskosonetten und anderen Gedichten Heines, dass etwas Herberes als der Liebesverdruss die Brust des Dichters bewegt habe und zwar folgendes: Die Gegenwart scheint ihm ganz unempfänglich für wahrhaft dichterisches Wesen, und wie eine schwere Last des Schicksals, in unsern Tagen mit poetischem Talent geboren zu sein. Im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten braucht der Dichter rohe Misshandlungen nun weniger zu fürchten, dagegen ist die Ahnung von etwas Heiligem und Unbegreiflichem in ihm, die früheren Zeiten eigentümlich war, auch den besseren unter uns ganz fremd, und die allgemeine Gleichgültigkeit gegen das «weltliche Evangelium» der Poesie ist so gross, dass ihr nur allenfalls der abenteuerliche Übermut, womit man über jede Dichtung flach abspricht, an die Seite gesetzt werden kann. Im dunklen Gefühl oder in klarer Erkenntnis dieser Zustände treten alle

[1] Siehe oben S. 82.

Talente in unsern Tagen gereizt und kränkelnd auf, mehr als je stellt sich der Dichter in offene Opposition gegen die übrige Welt. «Jenen bittren Grimm über eine nüchterne, unempfängliche Gegenwart, jene tiefe Feindschaft gegen die Zeit, scheint nun die kraftvolle Natur unsers Heine ganz besonders stark zu hegen. ... Mit dem, worüber er unmittelbar sich beklagt, würde er leichter und harmonischer fertig geworden sein, läge nicht das oben angedeutete Bewusstsein eines tieferen Zwiespaltes in seiner Seele.»

Diese Erklärung Immermanns mit ihrer weiten Dehnbarkeit scheint in der Tat das Richtige zu treffen. Schon der Achtzehnjährige stellt sich im Vollgefühl seines inneren Wertes der Hamburger Kaufmannswelt gegenüber (6. Juli 16): «Bin mein eigener Herr, und steh so ganz für mich allein, und steh so stolz und fest und hoch, und schau die Menschen tief unter mir so klein, so zwergenklein; und habe meine Freude dran.» In Lüneburg sieht er nichts als «offene Gräber, Dummköpfe und wandernde Rechenexempel» und brütet in einer düsteren Stimmung hin (27. Nov. 23). Aus diesem Verhältnis zur Aussenwelt zieht sein harmloser Spott wie auch seine bittere Satire ihre Nahrung. Bei solcher Gesinnung wird er unter Gleichstrebenden zwar treue Freunde finden, aber nicht so leicht neue Freundschaften schliessen. In Bonn klagt er über trauriges, kränkelndes und einsames Leben (15. Juli 20); in Göttingen über steifen, patenten, schnöden Ton; jeder müsse wie ein Abgeschiedener leben (29. Okt. 20); in Berlin hat er fast gar keine Freunde (21. Jan. 23); in Lüneburg lebte er «gänzlich isoliert, abgeschnitten von jedem wirklichen Menschenverkehr» (17., 18. Juni 23, vgl. 27. Sept. 23).

Wirklicher Undank seitens der Freunde (15. Juli 20) und überreizte Empfindlichkeit bringen ihn oft da-

hin, in trüben Stunden sich barsch von seinen besten Freunden abzuwenden und in Stolz und Qual ihre Liebe zu verkennen und fortzuweisen (10. April 23), sie sogar auf die verletzendste Weise zu persiflieren und zu malträtieren (26. Juni 23). Er liebt Varnhagen und fühlt sich zugleich von ihm tief verletzt (27. Nov. 23); in einer «ganz besonderen Stimmung» kündet er Christian Sethe allen Ernstes die Freundschaft auf, weil er ein Deutscher, und alles Deutsche ihm zuwider sei (14. April 22). In den folgenden Zeilen kommt jener leichte *Verfolgungswahn der Freskosonette* zum Ausbruch: O Christian, wüsstest Du, wie meine Seele nach Frieden lechzt, und wie sie doch täglich mehr und mehr zerrissen wird. Ich kann fast keine Nacht mehr schlafen. Im Traume seh ich *meine sogenannten Freunde, wie sie sich Geschichtchen und Notizchen in die Ohren zischeln,* die mir wie Bleitropfen ins Hirn rinnen. Des Tags verfolgt mich ein ewiges Misstrauen, überall *hör ich meinen Namen, und hinterdrein ein höhnisches Gelächter.* Wenn Du mich vergiften willst, so bringe mir in diesem Augenblick die Gesichter von Klein, Simons, Bölling, Stucker, Plücker und von Bonner Studenten und Landsleuten vor Augen. Das miserable Gesindel hat auch das Seinige dazu beigetragen, mir die Berliner Luft zu verpesten.» (14. April 22.) Ein andermal sieht er im Traume eine Menge Menschen, die ihn auslachen, sogar kleine Kinder lachen über ihn, und er schäumt vor Ärger (Mai 23).

Am bittersten musste er die Poesiefeindlichkeit des heutigen Lebens empfinden, wo er als Dichter aufzutreten hatte: «Das Verlegersuchen gehört zu den Anfängen des schriftstellerischen Martyrtums. Nach dem buchhändlerischen Verhöhnen und Insgesichtgespucktwerden kommt die theegesellschaftliche Geisselung, die Dornenkrönung dummpfiffigen Lobs, die literatur-

zeitungliche Kreuzigung zwischen zwei kritisierten Schächern. ...» (14. Jan. 23, vgl. 30. Sept. 23). Und durch die Gehässigkeiten der Kritik bildet sich wieder jener Verfolgungsgedanke der Freskosonette weiter aus: «Ich weiss, es hat sich ordentlich eine Sozietät gebildet, die systematisch durch schnöde Gerüchte und öffentliche Kotbewerfung mich in Harnisch bringen will.» — «Ein Rudel Schurken haben sich auf alle mögliche Weise bestrebt, mich zu verderben, verbinden sich mit alten Titularfreunden»... (21. Jan. 23). Mit Unwillen und Ekel erfüllt ihn «die gemeine, unter gesitteten Menschen unerhörte Weise, wie die Schmierer jener Blätter» bei solcher Gelegenheit auch seine wirklichen Freunde mit Kot bespritzen (4. Mai 23). Freilich fühlt Heine selbst das Überreizte seines Zustandes; er weiss, dass ein gesunder Mensch, wie Immermann, sich über solche Misere hinwegsetzt (21. Jan. 23); er will alles ignorieren, was man über ihn schimpft und schimpfen wird (21. Jan., 4. Mai 23); aber das Achselzucken und die «lachende Gleichgiltigkeit», mit der er solche Kritiken liest, sind durchaus krampfhaft und verzweifelt, wie das «schöne gelle Lachen» im dritten Freskosonett. Auch seine politischen Tendenzen tragen ihm bittere Früchte. «Dieser Aufsatz [über Polen, VII 188] hat mich bei den Baronen und Grafen sehr verhasst gemacht; auch höhern Orts bin ich schon hinlänglich angeschwärzt» (21. Januar 23). «In tiefster Seele empören mich die Anmassungen und Jämmerlichkeiten jener [aristokratischen] Clique, ... und Sie können es auch wohl mir zutrauen, dass auch ich darnach lechze, sie bis aufs Blut zu geisseln, jene edlen Recken, die unseresgleichen zu ihren Hundejungen, ja auch vielleicht zu noch etwas Wenigerem, zum Hunde selbst, machen möchten» (10. Juni 23). —

Wir haben also die realen Ursachen von Heines

trüber Stimmung aufgedeckt: es sind Armut, Krankheit, Judenschmerz. Diese Leiden, von einer dichterischen Einbildungskraft gelegentlich ins Phantastische gesteigert, erhöhen seine natürliche Reizbarkeit und bringen ihn in Opposition gegen die Aussenwelt; machen ihn misstrauisch gegen Freunde, haltlos gegen eine feindselige Kritik, verbissen gegen aristokratischen Hochmut.

Gewiss wird niemand, der sich diesen unerfreulichen seelischen Zustand vergegenwärtigt, dabei an literarische Einflüsse denken. Wir können daher Melchior nicht zustimmen, wenn er meint (S. 145, 147): «*Besonders deutlich* zeigt sich Heine als Nachahmer des Lords in dem masslosen, mengeverachtenden Stolze, womit er namentlich in den frühen Sonetten so herausfordernd und kühn auftritt. . . . Auch der junge Heine fällt, *obwohl er damals noch keineswegs zu solchem knirschenden Menschenhass herausgefordert worden war,* gern in diesen Ton ein, freilich nicht eben ohne die krampfhafte Übertreibung des Nachahmers.» Nein! Der Lord schätzte seine Mitmenschen gering, aber in seiner unabhängigen Lebensstellung hatte er nicht von ihnen zu leiden und blieb darum (mit seltenen Ausnahmen) bei seiner gleichgültigen Verachtung; die «Übertreibung» des jungen Heine rührte daher, dass er sie verachtete und zugleich über seine Abhängigkeit knirschte: seine Verachtung schlägt um in wilden, aber eben darum rasch verfliegenden Hass. Und das Ergebnis solcher Lebensumstände bei Heine? Anfangs mischt sich noch der Menschentypus aus jener romantischen Spukwelt hinein und Heine spricht von seinem «tollen, zerrissenen und verwilderten Gemüt» (9. Nov. 20), aber dieser erlischt bald, und er bleibt nur «krank, isoliert, angefeindet

und unfähig das Leben zu geniessen» (21. Jan. 23). «Ärgerliche Stürme, Verlust des Allerliebsten, Krankheit und Unmut und dergleichen schöne Dinge mehr sind seit zwei Jahren die hervorstechendsten Punkte» in seinem Leben; aus manchem seiner *trüben Lieder* wird der Freund merken, *wie trübe und freudenlos es noch in seiner Brust aussieht* (10. April 23). Er dankt für die Güte, mit der Rahel Varnhagen ihn «kranken, bittern, mürrischen, poetischen und unausstehlichen Menschen» behandelt (12. April, 18. Juni 23), denn er hat «so wenig wahre Güte im Leben gefunden» (17. Juni 23). Er lebt isoliert, wegen Krankseins unbeschäftigt, während «viel Unreines, Bösartiges und Verwirrtes» auf ihn eindrängt, sein Kopf noch krank ist, und sein Herz noch nicht genesen (17. Juni 23). «So vieles Schmerzliche taucht jetzt in mir auf und überwältigt mich, und dies ist es vielleicht, was meine Kopfschmerzen vermehrt oder, besser gesagt, in die Länge zieht; denn sie sind nicht mehr so stark wie in Berlin, aber anhaltender» (18. Juni 23). Aber bei aller Misere behält er die Freiheit des Geistes und weiss noch gegen einen Freund zu scherzen: «Du kannst jetzt meiner Grämlichkeit besser ausweichen als bei meiner Anwesenheit in Berlin, wo ich Dir in höchsteigener Person auf den Hals kam» (18. Juni 23).

Wir haben in diesen Briefstellen die ganze Skala schmerzlicher Empfindungen durchlaufen, die Heine in diesen Jahren auszukosten hatte. Von Byron ist darin nirgends die Rede, in keinem Zitat, in keiner Anspielung. Wenn wir nun in Heines Gedichten die gleiche Stufenleiter von Missstimmungen wiederfinden, ohne irgend welchen fremdartigen Zusatz, so können wir von einem tieferen Einfluss Byrons nicht mehr sprechen, sondern diesen nur noch in einzelnen Motiven suchen. Eine merkwürdige Ähnlichkeit bleibt

deswegen immer noch bestehen[1], die auch zu einzelnen leicht erkennbaren Nachahmungen führt.

Folgen wir zunächst jener Stufe milderer Dissonanzen, die in den harmlos satirischen Dichtungen ausklingen. Hier setzt der Dichter sich selbst, sein eigenes Phantasieleben in Kontrast mit der prosaischen Wirklichkeit (z. B. Rm. 18, 16) und ironisiert die eigene Gefühlsseligkeit (z. B. Hk 25). Auf gesellschaftlichem Boden spielt er sich gegen die Masse aus und überschüttet sie mit fröhlichem Spott (z. B. LI. 50). Solche Züge enthalten nebst den soeben angeführten Nummern: JL. Rm. 20, LI. 25, 28, 37, 39 (kontrastiert Inhalt und Form), 53, Hk 66, Nl II 6, 7, 8, 10, 18, 20, Nl IV 1, 2, 3.

Melchior (S. 167) weist bei Rm. 20:

... «Doch Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang' keine Welt»

darauf hin, dass auch Byron gelegentlich der Dichtkunst gegenüber einen ähnlichen Ton anschlägt. So in seinen Jugendversen «The first Kiss of Love» (T. III 110):

«Away with your fictions of flimsy romance;
Those tissues of falsehood which folly has wove!»[2]

Das Gedicht Heines war aber an einen Freund Straube gerichtet, der u. a. mit Kerner und Schwab verkehrte, und ist offenbar aus dem «entschieden oppositionellen Bewusstsein» gegen die Schwaben[3] hervorgegangen. In ähnlichem Sinne mag, nach dem Aufbau des Dialogs zu schliessen, Rm. 18 «Gespräch auf der Paderborner Heide» gemeint sein: eine Umdich-

[1] Siehe Melchior. S. 125 ff.

[2] Vgl. auch Don Juan II, 118.

[3] Siehe oben S. 152.

tung ins Derbe, um nicht zu sagen Parodie auf Uhlands «Schloss am Meer»[1]. Die komischen Reime in LI. 28 sind vielleicht aus der etwa gleichzeitigen Lektüre des Don Juan zu erklären.

Viel häufiger als diese Selbstironie und dieser scherzende Spott über Andere findet sich bei Heine in den Jahren 1819—23 ein Ton bitteren Hasses und Ekels vor dem Treiben der Mitmenschen, gegen deren peinigende Eingriffe in sein Innenleben er sich nicht zu verschliessen weiss. Wir haben diese hochgespannte Stimmung aus Heines Leben herauswachsen sehen; auch bei Byron finden sich parallele Stellen (z. B. Ch. Harold IV, 130—137; Domestic Pieces), die sich auf die Folgen seiner Ehescheidung beziehen — ohne dass wir deswegen einen Einfluss in solchen höchst persönlichen Zuständen annehmen dürften. Wie in den

[1] Bei Uhland wechselt dreimal eine träumerisch-hoffnungsvolle Frage mit einer verneinenden Antwort, bei Heine fünfmal mit einer verhöhnenden. Man vergleiche z. B.

Uhland:

... Der Wind und des Meeres Wallen
Gaben sie frischen Klang?
Vernahmst du aus hohen Hallen
Saiten und Festgesang?

«Die Winde, die Wogen alle
Lagen in tiefer Ruh,
Einem Klagelied aus der Halle
Hört' ich mit Tränen zu.» ...

Heine:

Hörst du nicht die fernen Töne,
Wie von Brummbass und von Geigen?
Dorten tanzt wohl manche Schöne
Den geflügelt leichten Reigen.

«Ei, mein Freund, das nenn' ich irren,
Von den Geigen hör' ich keine,
Nur die Ferklein hör' ich quirren,
Grunzen nur hör' ich die Schweine.» ...

Briefen Heines erscheint auch in seinen Gedichten die neue Zeit schlecht, selbstsüchtig und roh (Nl. II, 12, 15); statt Liebe findet er überall nur kaltes Hassen (2. Sonett «An meine Mutter» [1]), die Schlechten siegen und die Wackern gehen unter (Nl. II, 19); wie in den Briefen verwandeln sich in den Freskosonetten die feindlichen Menschen in eine phantastische Fratzengesellschaft (I, II, III, VIII, IX; vgl. Tr. 4, LI. 29), die ihn mit ihrem Hass und mit ihrer Liebe blass und blau ärgert, die ihn verfolgt (LI. 47) und verleumdet (LI. 24); auch auf geistigem Gebiet herrscht nur die Renommisterei und der Knalleffekt (Nl. II, 19); ihn selbst und die ihm wohl wollen scheint ein Fluch zu verfolgen (LI. 27), und schliesslich (Nl. II, 17):

«Die Welt war mir nur eine Marterkammer,
Wo man mich bei den Füssen aufgehangen
Und mir gezwickt den Leib mit glühnden Zangen
Und eingeklemmt in enger Eisenklammer.»

Melchior hat nachgewiesen, dass verschiedene Einzelmotive der Sonette sich auch bei Byron finden und vielleicht von ihm entlehnt sind [2]; den selbstherr-

---

[1] Die Zusammenstellung bei Melchior S. 142 ist verfehlt. Hs. Sonett spricht von der allgemeinen Menschenliebe, Bs. Ch. Harold IV, 118 bis 125 von der Liebe der Geschlechter.

[2] Zu Freskosonett I, vgl. Melchior S. 147 und 148.

Zu F. S. II, Melchior S. 147; doch ist zu erinnern, dass Heine zur Zeit der Abfassung die grossen Maskenbälle in Berlin besuchte (Briefe aus Berlin VII, 181 ff.) und seine Gefühle auch selbständig in diese Bilderreihe mag eingekleidet haben.

Melchior (S. 148) vergleicht zu F. S. VIII nebenbei Ch. H. III, 41:

«If, *like a tower*, upon a headland rock,
Thou [Napoleon] hadst been made to stand or fall alone...»

mit Heines Worten an seinen Freund:

«Du aber standest fest *gleich einem Turme*...

Das Motiv ist aber alt: Es findet sich wiederholt in den Psalmen, bei Luther: «Ein' feste Burg»..., Schiller (Das Siegesfest): «Bruder..., der ein Turm war in der Schlacht»; Kleist: Käthchen v. H. IV, 2, usw.

Zu F. S. IX vgl. Melchior S. 145.

lichen Stolz des ersten Sonetts an seine Mutter (Melchior 147) haben wir schon 1816 bei Heine gefunden, also bevor er Byron kennen lernte.[1]

Auch das Liebesleid Heines schlägt nun in grimmigen Hass um, namentlich seit der Vermählung seiner Cousine Amalia: sie ist es, die ihm in der Marterkammer des Lebens den Gnadenstoss gibt; neugierig sieht sie seine scheusslichen Todesqualen an und hört spottend und mit kaltem Lächeln sein Todesröcheln (Nl. II, 17). Tücke und falsche fromme Blicke schreibt er ihr wiederholt zu (LI. 16, 21, 51, Hk. 19, Freskosonett VII, Tr. 3), auch ein lieblos frostiges Gemüt, in das nur Hochmut und Übermut hineingekommen (Fr. S. IV; L. I. 30, 48).

Neben diesen Ausbrüchen des Ekels am Menschentreiben hatte Heine, wie jeder Künstler, an Zweifeln über die eigenen Fähigkeiten zu leiden (Nl. II, 14). Bisweilen kam er sich vor wie ein «morsch Gemäuer» (Nl. II, 16), ein Bild, das auch Byron gelegentlich von sich braucht (Melchior 21, Anm. 1).

Lassen wir nun sämtliche der bisher aufgedeckten trüben Gefühlsströmungen zusammenfliessen, so begreifen wir, dass eine düstere Stimmung sich auch über solche Gedichte ergiesst, deren Stoff allein ihn nicht hinreichend zu erklären vermöchte. Schon Immermann bemerkte in seiner Kritik[2] «dass das arme Mädchen, welches so bitter gescholten wird, für die Unbillen andrer büssen müsse», und dass der Dichter mit dem, worüber er unmittelbar sich beklagt, leichter und harmonischer würde fertig geworden sein, läge nicht das Bewusstsein eines tiefen Gegensatzes zu der Poesiefeindlichkeit der Zeitgenossen in seiner Seele.

---

[1] Siehe oben S. 158.

[2] Strodtmann, a. a. O., I, 198.

Wir dürfen vielleicht noch weiter gehen, und behaupten, dass Heine in *einzelnen* Gedichten der folgenden Gruppe sein Liebesleid nur zur Einkleidung seiner allgemeinen Missstimmung verwendet; er sucht auf diesem Wege die vagen, unbestimmten Gefühle der Unzufriedenheit auf einen darstellbaren Anlass zurückzuführen und in anschauliche Vorstellungen einzukleiden. Zu den Gedichten, über die solch brütendes Missbehagen sich ausbreitet, rechnen wir etwa folgende: Nl. I, 6, 7, 8; Nl. II, 13, 20; Tr. 1; JL., Rm. 4, 11, 12; JL, L. 3; Nl. III, 3; LI: Prolog, 4, 22, 23, 38, 40, 42, 43, 51, 59, 61, 62, 63; N. Frühling 5 (vgl. Lesarten).

Der einzige Einfluss, den wir Byron auf diese Gruppe von Gedichten zugestehen können, ist ein unkontrollierbares, jedenfalls sehr leises Einmischen seines Pessimismus in die Stimmungen Heines; sodann die Aufmunterung, die das siegreiche Auftreten des weltschmerzlichen Dichters verwandten Gefühlsrichtungen geben musste. Freilich der arme Peter (JL., Rm. 4), der still, stumm und blass wie Kreide dasteht, der hinschmachtende bleiche Heinrich (JL., Rm. 12) oder der Ritter trübselig und stumm mit hohlen, schneeweissen Wangen (LI., Prolog) erinnern an Heines eigene Charakteristik von Byron als «gloomy, stumm» in seinem Gedicht «Der Ex-Nachtwächter» (I, 405); aber diese Figuren haben mit dem Heldentypus Byrons sonst gar nichts gemein und bewegen sich eher in dem Vorstellungskreis der romantischen Spuk- und Grabpoesie mit ihren bleichen Menschengestalten.

* * *

Noch einen letzten Zug in Heines Jugenddichtung haben wir auf seine Beziehungen zu Byron hin zu untersuchen: den Cynismus. Wir können Byron auch

auf diesem Gebiet keinen tieferen Einfluss zuschreiben: denn Byron ist in den Erzählungen und Selbstbekenntnissen des « Beppo » und « Don Juan » skruppellos und cynisch nur in seinen *Ideen* über den Geschlechterverkehr; Heine, der Lyriker, ist es auch in der *Offenheit seiner Darstellung*. Die Sinnlichkeit, die Byron durch epische Einkleidung, durch witzige Antithesen, durch den schalkhaften Vortrag und die Grazie der Formgebung in idealisierender Ferne zurückhält, rückt Heine durch direkte Darstellung in der ersten Person und durch weit geringere Zurückhaltung bedeutend näher an den Leser heran (Nl. I, 13 bis 17). In dieser rein stofflichen Beziehung hat er keinesfalls von Byron gelernt, sondern in erster Linie wohl von den « Römischen Elegien » Gœthes, deren Offenheit allerdings weit unbefangener und vornehmer ist als die der Heineschen Verse[1]. Wenn wir diesen «Cynismus» im antiken Sinn[2], dem alles Natürliche für anständig gilt, bei Byron nirgends antreffen, so finden wir doch bei ihm wie bei Heine den Cynismus im modernen Sinne: das Ausspielen des Sinnlichen gegen das Geistige (Byron: Beppo 28, 29; 68; Don Juan I, 19, 22, 46, 79, 119; II, 178, 193, 210 usw. Heine: LI. 13, 15; Nl. I, 12, 14, 16). Auch hier haben wir eher an eine Parallele zu denken, als an einen bedingenden Einfluss; ist doch die Verknüpfung der Vorstellungen nach Kontrasten, also hier des Derbsinnlichen und des Reingeistigen, überhaupt ein Grundzug des Heineschen Denkens, den die Jugenderlebnisse des Dichters kräftig ausbilden halfen[3]. Dass auf

[1] Über den Unterschied zwischen der schlichten Offenheit der «Römischen Elegien» und der verschleierten Frivolität des «Don Juan» siehe Eckermann: Gespräche, 25. Febr. 1824.

[2] Wir denken an die Schule der «Cyniker».

[3] Legras, Introduction, pag. VIII—XXIII.

dem behandelten Gebiet sein ganzes Leben sich zeitweilig in solchen Kontrasten bewegte, erzählt er uns selbst in einem Briefe vom 7. April 1823. Über seinen ersten Hamburger Aufenthalt schreibt er: «Mein inneres Leben war brütendes Versinken in den düstern, nur von phantastischen Lichtern durchblitzten Schacht der Traumwelt, mein äusseres Leben war toll, wüst, cynisch, abstossend; mit einem Worte, ich machte es zum schneidendsten Gegensatze meines innern Lebens, damit mich dieses nicht durch sein Übergewicht zerstöre.» Von solcher Gegensätzlichkeit ist also das ganze Leben Heines schon getragen, zu einer Zeit, als Byron erst ein kleines Vorspiel in seiner cynisch-lustigen Tonart, den «Beppo» (1818) hatte erscheinen lassen. Am 9. Januar 1824 schrieb Heine: «Meine Bestialität findet ihresgleichen nicht. Oder ist es Ironie, dass ich mich im Gassenkot wälze?» Uns scheint es gewiss, dass Heine, auch ohne jemals Byron gekannt zu haben, solche Stimmungen durchlebt und in seine Feder hätte einfliessen lassen. Das Recht, sie öffentlich auszusprechen, konnte er u. a. der französischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts entnehmen.

Von mehr äusserlichen Anlehnungen ist unter den hierher gehörigen Gedichten nur eine zu bemerken: Byron liebt es, die Schönheit der Frauen mit der Schönheit antiker Plastik zu vergleichen (z. B. Beppo 11, Don Juan II, 118); in Don Juan II, 194 schildert er das Liebespaar Juan und Haidee:

«And thus they form a group that's quite antique,
Half naked, loving, natural, and Greek»

Vermutlich an solche Bilder anknüpfend lässt Heine in Nl. I, 13

«Die allerschönste der Schlangen
Den glücklichsten Laokoon»

umschlingen. Ein anderer Nachfolger Byrons, Alfred de Musset[1], hat ebenfalls derbe Erotik mit Vorstellungen aus der Antike verschmolzen[2].

C. Weitere Nachahmungen Byronischer Gedichte.

Von allen übrigen Gedichten Heines unterscheiden sich zwei schon durch ihre äussere Form: «Götterdämmerung» (I, 135) und «Ratcliff» (I, 137): mit Ausnahme der beiden Tragödien sind es die einzigen Versuche, die er mit Blankversen machte. Beide Gedichte wurden zuerst 1822 im «Gesellschafter» gedruckt, als Bestandteile eines neuen Traumbilder-Zyklus, den Heine später im Buch der Lieder wieder auflöste. Auch insofern gehören sie zusammen, als sie unter den Gedichten Heines am deutlichsten sich als Nachahmungen Byrons verraten. Wie in der Form, weist «Ratcliff» auch inhaltlich auf ein bestimmtes vorbildliches Gedicht «The Dream» hin, während «Götterdämmerung» mehr durch die besondere Färbung des Weltschmerzes sich als eine Nachahmung dokumentiert.

Byrons «Dream» entstand in der Villa Diodati am Genfersee, im Juli 1816. Laut der «Epistle to Augusta», seiner Schwester, (Str. 6 ff.) war die wilde Aufregung über seine Ehescheidung und ihre gesellschaftlichen Folgen, durch Trotz, durch kalte Verzweiflung, aber auch durch die stille Grösse der umgebenden Natur zu einer «strange quiet» herabgedämpft. In

---

[1] O. Walzel, Euphorion V, 790 f.

[2] Die Parallele zwischen Ch. Harold und Heines «Tannhäuser», die Melchior (S. 166) aufstellt, scheint uns zufällig, da wir verfolgen können, wie der ganze Stimmungsgehalt des «Tannhäuser» aus dem eigenen Leben Heines herauswächst (siehe bei Legras: Brief Hs. an Pr. Belgiojoso, 30. Okt. 1836; ferner «Salon III», IV 428 f.), zudem in einer Zeit, da seine Byronverehrung schon längst abgekühlt war.

diesem müden, resignierten Schmerz mochte er öfters an seine Jugendliebe, an Mary Chaworth, zurückdenken, und indem er sich das einst erhoffte Glück an ihrer Seite ausmalte und mit den jüngsten Ereignissen kontrastierte, bildete sich jene Reihe von Traumvisionen, aus denen das Gedicht «The Dream» sich zusammensetzt. Er sieht sich nochmals als Knabe neben der Geliebten stehen, auf einer Anhöhe in ihrer Heimat; sie, die für ihn nur die Liebe einer Schwester hat, schaut erwartend nach einem andern, einem Glücklicheren, aus (Dr. II). Er träumt von der Abschiedsszene, in der er verzweifelt, aber mit ruhigem Lächeln sie für immer verlässt. — In diesem Traumbild haben wir die Vorlage für Heines «Ratcliff» zu suchen. — Im vierten Traumbild schildert der Dichter sein erstes Mannesalter, seine Reisen zu Land und See; er sieht die Geliebte (Dr. V) umgeben von blühenden Kindern, in einer unglücklichen Ehe, innerlich gebrochen; er sieht sich mit einer gleichgiltig erwählten Braut vor dem Altar, während die Bilder der Vergangenheit sich immer wieder in seine Phantasie eindrängen (VI); er schildert den Wahnsinn, der über seine Jugendgeliebte hereingebrochen, dem auch Mary Chaworth, bald nach Auflösung ihrer Ehe, tatsächlich verfiel[1]; er träumt endlich von seiner Vereinsamung, von den gehässigen Anfeindungen, die er erleidet, und gibt ein kräftiges Bild seines inneren Elends, seines Verkehrs mit den Geistern der Natur — ein Bild jenes Seelenzustandes, aus dem heraus er gleichzeitig den «Manfred« geschaffen hat[2].

Das Gedicht erschien 1816, zusammen mit «The Prisoner of Chillon», «Darkness» und anderen kleineren

[1] E. Kölbing: L. Bs. Werke, in krit. Texten, mit Einl. u. Anm.; 2. Bd., Weimar 1896. S. 167 f.

[2] Kölbing, S. 168, 434 f.

Schöpfungen. Sein dichterischer Gehalt wurde allgemein, zum Teil mit Begeisterung, von der englischen Kritik anerkannt, wenn auch die Beziehungen auf die allgemein bekannten Schicksale des Dichters und auf zum Teil noch lebende Personen auf manche einen peinlichen Eindruck machten[1]. Das Verhältnis Byrons zu Mary Chaworth wurde in England mehrmals zum Gegenstande neuer Dichtungen gemacht[2], das Gedicht selbst verschiedentlich nachgeahmt und parodiert[3]. In Deutschland empfahl Gœthe um dieser Verse willen die Erlernung der englischen Sprache, und Heine kam mit seiner Nachahmung den bei Kölbing angeführten englischen, die 1823 einsetzen, zuvor.

Über den Einfluss des «Dream» auf Heine machte schon Kölbing[4] Andeutungen, übersah dabei aber den «Ratcliff». Da Melchior den Gegenstand ausführlicher behandelt[5], können wir unsere Kritik auf seine Darstellung beschränken. Melchior nimmt an, dass Heine zu den 1816 gedichteten Traumbildern 2, 6, 7, 8, 9 unter dem Einfluss Byrons Tr. 1, 3, 4 hinzudichtete, in der Absicht, sie mit Tr. 5 zu einem Zyklus in der Art des «Dream» zusammenzustellen. So einnehmend diese Hypothese sein mag, so erscheinen die Argumente Melchiors doch unzureichend. Zunächst schliessen sich Tr. 3 und 4 durch ihre verzweifelte Bitterkeit wie auch durch ihre Sonettform ganz an die Freskosonette an, die im gleichen Jahr 1821 entstanden; hätte Heine beim Abfassen an einen Zyklus von Traumbildern gedacht, so wäre es ihm gewiss leicht gewesen, sie den früher verfassten besser anzupassen. Ferner: als Heine das 4. Tr. dichtete, da wusste er

[1] Kölbing, 29—55, 169.
[2] Kölbing, 228—231.
[3] Kölbing 240—44, 246—49.
[4] S. 244.
[5] S. 77 ff.

bereits, dass seine Cousine Amalie sich mit einem Rittergutsbesitzer aus Königsberg verlobt habe[1]. Am 15. August 1821 fand die Vermählung statt. Was war natürlicher, als dass vor dem leidenschaftlich erregten, selbstquälerischen Gemüt des unglücklichen Liebhabers das Bild des Paares vor dem Altar aufstieg, und tausend Teufel dazu ihr Amen lachten? Bei solchen Erlebnissen ist ein Hinweis auf Byron (Melchior 81) überflüssig, um so mehr, als auch die Situation dort eine andere ist: der Held steht dort selbst vor dem Altar und muss während der Trauung an seine Jugendgeliebte zurückdenken. — Die Situation in Tr. 3, dass der Dichter mit schneidend kaltem Ton der Geliebten zur Verlobung gratuliert, hat im «Dream» *keine Parallele.* Eine natürliche Folge dieser Situation ist es aber, wenn die Braut zu weinen anfängt — zumal bei Heine überhaupt viel geweint wird. Ein Hinweis auf die zufällige Berührung mit dem «unruhigen Senken des Auges» und den «unshed tears» in Dr. V ist daher nichtssagend. Etwas wahrscheinlicher, wenn auch zweifelhaft, ist die Abhängigkeit des 1. Tr. von Dr. I (Melch. 79). Wenn bei Einleitung einer neuen Vision Byron immer, Heine meist auf das Traumartige des Vorgangs hinweist (Melch. 79), so darf daraus noch keine Abhängigkeit gefolgert werden, da auch die Traumbilder von 1816 (2, 6, 9; «Dream» erschien Dez. 1816) schon diesen Eingang aufweisen — und die Traumerzählung überhaupt, was übrigens auch Melchior erwähnt, eine beliebte Kunstform der deutschen Romantik war[2]. Was die Anordnung der

[1] Elster: Hs. Werke I, Einl. 16.

[2] Einiges über die Traumwelt bei den Romantikern bietet Zur Linde S. 147. Vgl. ferner: Tieck «Der blonde Eckbert», H. v. Kleist: Käthchen v. H. IV, 2; P. v. Homburg I, 1; Uhland: «Der Traum»; Chamisso: «Traum»; bei anderen Zeitgenossen: in Th. Körners «Knospen»: «Der Traum» und «Das war ich» (mit wechselnder Traumszene); bei J. Paul.

Traumbilder zu einem zusammenhängenden Zyklus betrifft, so hat Legras ausführlich nachgewiesen, dass Heine ganz allgemein beim Drucken seiner Dichtungen auf eine künstlerisch durchdachte Gruppierung der einzelnen Nummern ein grosses Gewicht legte. Auch Melchior erörtert dieses Prinzip Heines (S. 78), will aber für die Anordnung der Traumbilder noch das spezielle Vorbild von Byrons «Dream» in Anspruch nehmen. Nach der vorangegangenen Kritik der Einzelheiten bleibt diese Annahme immer noch erlaubt, lässt sich aber erst dadurch stützen, dass wir an anderer Stelle den Einfluss des «Dream» auf Heine überzeugend nachweisen.

Etwas anders verhält es sich mit LI. 18 u. 19 (Melch. 84 f.): hier scheint die Vorbildlichkeit Byrons evident zu sein, und es bleibt nur fraglich, in welchem Grade sein Einfluss sich in die Leidenschaften des Dichters einmischt. So fliessen z. B. in der Charakteristik der Geliebten die Züge des Lebens und der literarischen Überlieferung eigentümlich ineinander. Schon in jenem wichtigen Briefe vom Jahre 1816[1] findet er — gewiss nach dem Leben — *in den Gesichtszügen und Augen* der Geliebten wie des Freundes zugleich «*liebendes Wohlwollen und auch wieder den bittersten, schnöden, eiskalten Hohn*»; die schönen Lieder, die er nur für sie gedichtet, hat sie «bitter und schnöde gedemütigt». Jedenfalls ist es mehr als bloss literarische Übertragung (Melch. 163), wenn er in LI. 19 den Eindruck seiner Liebesklagen auf diese Persönlichkeit schildert:

«Wohl seh' ich *Spott, der deinen Mund umschwebt,*
Und seh' *dein Auge blitzen trotziglich,*
Und seh' den Stolz, der deinen Busen hebt, —
Und elend bist du doch, elend wie ich.

[1] Siehe oben S. 139 f., 143.

Unsichtbar zuckt auch Schmerz um deinen Mund,
Verborgne Träne trübt des Auges Schein,
Der stolze Busen hegt geheime Wund' —
Mein Lieb, wir sollen beide elend sein.»

Und sollte Heine, der doch zeitweise auf Gegenliebe gehofft hatte, nicht wenigstens vorübergehend an das innere Elend der ihm Verlorenen wirklich glauben? Er, der zeitlebens an sie zurückdachte? — Anderseits muss hier doch der Geist byronischer Dichtung stark obgewaltet haben: das spöttische oder schmerzliche Zucken um den Mund kehrt bei den Helden des jungen Byron ständig wieder und wurde auch von Heine häufig zur Charakteristik verwendet[1]. Was einzelne Ähnlichkeiten betrifft, vgl. zu den «verborgenen Tränen» der oben zitierten Strophe — Dr. V:

«... an unquiet drooping of the eye
As if its lid were charged with *unshed tears.*»

In LI. 18 sieht der Dichter, wie in «Dream» V, im Traume das Elend der Geliebten, und wie Byron in Dr. IX schliesst:

«— the one
To end in madness — both in misery»,

so wiederholt Heine in LI. 19 mehrmals:

«Mein Lieb, wir sollen beide elend sein[2].»

Ganz anders als das bisher Besprochene verhält sich Heines «*Ratcliff*» zu dem Gedichte Byrons. Hier

[1] Siehe unten S. 218 f., 224.

[2] Nur durch einen Irrtum bringt Melchior (S. 84) den Schicksalsgedanken in die Schlussworte Byrons hinein; «It was of a strange order...» (Dr. IX) bezieht sich nicht auf das Elend der beiden, sondern auf die merkwürdige Deutlichkeit der Traumbilder. So fasst auch E. Engel in seiner trefflichen Übersetzung des Gedichtes die Stelle auf. (L. Byron. Eine Autobiogr. nach Tagebüchern und Briefen; 3. Aufl, Minden 1884; S. 14.)

modifiziert er seinen Traumbilderstil und seine unglückliche Leidenschaft nach dem fremden Vorbild, bildet die Geschehnisse nach in einer freien Erfindung[1] und sucht die Schönheiten des Originals in Form und Stimmungsgehalt auch seinem Werke mitzuteilen. Die Situation ist die nämliche wie in Dr. III: beide Dichter träumen von einem Besuche im Landhause ihrer Geliebten, die sie an einen andern Mann verloren. Byrons «Knabe» kommt um Abschied zu nehmen (III), Ratcliff um die Vermählte wieder zu sehen. In beiden *Helden* die nämliche *niedergezwungene Leidenschaft*, auf welche überhaupt die ganzen Gedichte gestimmt sind:

Dr. III: «And he did calm himself, and fix his brow
Into a kind of quiet» ....

Ratcliff: «In meiner Brust bewegte sich's, im Kopfe
War's ruhig» ....

Mit gleicher Fassung treten sie der Geliebten entgegen:

Dr. III: «as he paused,
The Lady of his love re-enter'd there ...
He rose, and with a cold and gentle grasp
He took her hand»

Ratcliff: ... «ruhig schüttelte ich ab
Den Staub von meinen Reisekleidern ...
«Sind sie Maria?» fragt' ich. Innerlich
Erstaunt' ich selber ob der Festigkeit,
Womit ich sprach.»

Die Gefühle die sie bewegen sind freilich etwas andere; in Dr. III ist es allein der Schmerz um den Verlust der Geliebten, Ratcliff aber tritt unbewusst in das Haus einer Wahnsinnigen, so dass es ihm «durch die

[1] Heine sah tatsächlich seine Cousine im Oktober 1827 zum ersten Male wieder (Elster I, Einl. 50).

Seele schauert', wie Ahnung eines unbekannten Unheils» und schliesslich das Mitleid für sie ihn beherrscht.

Der wesentlichste Unterschied liegt in den *weiblichen Gestalten:* In Dr. III blickt das Mädchen heiter lächelnd, obgleich sie die Leidenschaft des Knaben kennt; ruhig lächelnd scheiden sie voneinander. Heine zeigt dagegen die Maria nicht als junge Braut, sondern gleich als die gebrochene und wahnsinnige Frau, wie in Dr. V und VII. Aber auch hier beschränkt sich Byron auf die Schilderung ihres inneren Zustandes und seiner Ausprägung in den Gesichtszügen. Heine könnte von seiner grellen Schilderung ihres ganzen Äusseren höchstens die gläsern starren Augen in Dr. VII gefunden haben. Die direkten Reden der Maria mit ihrer Kälte, ihrem forcierten Cynismus [1] und ihrem Irrsinn sind selbständige Erfindung Heines. Nur ihre steinerne und metalllose Stimme, der «hohle, kalte Ton», die kalt unheimliche Vertraulichkeit erinnern an die äusserlich kühle Haltung in Dr. III. Ihre Rede ergeht sich über die Reisen des Dichters, wie Dr. IV; weniger taktvoll als Byron zog Heine auch das Bild ihres Gemahls in die Unterhaltung hinein und macht aus ihm eine Karrikatur. Wie Byron die Irrsinnige als «Königin eines phantastischen Reiches» schildert, deren Auge mit körperlosen Gestalten vertraut ist, welche andere nicht wahrzunehmen vermögen, so lässt Heine seine Maria über das nächtliche Treiben von Schattengestalten phantasieren. — Wir haben oben angedeutet, dass Mary Chaworth in ihrer Ehe tatsächlich geisteskrank wurde; doch ist es unwahrscheinlich, dass Heine davon gewusst habe, da ein diesbezüglicher Brief Byrons erst 1826 zur Kenntnis des

[1] Siehe auch Lesarten, I 527

Publikums gelangte[1]. Es ist also nicht diese Beziehung von Byrons «Dream» zur Wirklichkeit, die Heine vorschwebt, wenn er von Liedern spricht, in denen Ratcliff das Elend der Geliebten vorausgesagt habe; sondern er deutet auf die zwei Gedichte hin (LI. 18 und 19), in denen er selbst das Elend der ihm Verlorenen bereits ausgemalt hatte.

Beide Dichter eröffnen ihren Traum mit einer *Landschaftsschilderung:* Byron freilich hier, wie in Dr. IV, in scharfer realistischer Zeichnung des wirklichen Schauplatzes der Erlebnisse[2]; Heine in jener manierierten Art romantischer Naturbeseelung, wie sie seiner ganzen Dichtung dieser Jahre eigen ist. Derartiger Landschaftsbilder finden sich im «Ratcliff» noch zwei. Byron hat auch das alte Herrenhaus, «the ancient mansion», mit seiner Halle, «the antique Oratory», (Dr. III) und seinen verschiedenen Zimmern (Dr. VI) treu nach der Natur gezeichnet: es ist Annesley Hall, der Wohnort von Mary Chaworth[3]. Heine zeichnet es ihm nach: er kommt vor ein «ländlich schmuckes Haus», durch prunkvolle, totenstille Zimmer in ein dämmerndes Gemach. Freilich mag die Schilderung auch auf das Landhaus seines Oheims Salomon in Ottensen passen, «das mit seinem Park, seinem Springbrunnen, seinen Statuen, Rosenbüschen und singenden Nachtigallen so oft den landschaftlichen Hintergrund bilden sollte in Heines Versen[4]». Namentlich werden wir bei dem Strom, «der in der Ferne majestätisch floss», an die Elbe zu denken haben. Aber die Einführung des Hauses ist in beiden Dichtungen dieselbe: wir stehen *vor* dem Hause — dort wird uns ein ge-

[1] Kölbing S. 165, 167

[2] Kölbing 161 f., 165, 169 ff.

[3] Kölbing S. 175—182.

[4] Elster, Hs. Werke; Einl. I, 12.

zäumtes Pferd gezeigt, von dem der Reiter abgestiegen ist; hier der Reisende, der an der Klingel zieht. Und bei der Totenstille und der Dämmerung im Hause schwebt das «alte Betgemach» und die «morsche Schwelle» im Dream vor.

Bezeichnender noch als diese stofflichen Entlehnungen, ist der Versuch Heines, *die ganze Stimmung* des «Dream» wiederzugeben. Hier und in der «Götterdämmerung» stossen wir auf dasjenige, was Heine selbst ein «Gefühlsplagiat» nennt und was uns berechtigt, diese Gedichte als direkte Nachahmungen Byrons zu bezeichnen. Wenn bloss stoffliche Entlehnungen noch keine allgemeine Abhängigkeit, keinen tieferen poetischen Einfluss dartun, so zeigt uns diese Stimmungskopie, wie auch die schon früher behandelten[1], dass Heine sich wenigstens in einzelnen Stunden dem Banne des grossen englischen Dichters völlig hingegeben hat.

Im «Dream» ergiesst sich die eigentümliche melancholische Seelenruhe des Verfassers über träumerische Visionen des Vergangenen. Dieses Vergangene ist die Geschichte einer leidvollen Jugendliebe, deren Andenken um ihrer schmerzlichen Tiefe willen geschont werden muss, die keine Vorwürfe, keine Heftigkeit duldet, die den Ton süsser Wehmut über diese Träume ausbreitet. Auf alle Hoffnung ist verzichtet; die Willenskräfte sind bis zur Wunschlosigkeit, zur müden Resignation, eingeschläfert. Gleichmässig und getragen folgt denn auch ein Satz des Dichters auf den anderen; kein Satzteil wird besonders hervorgehoben; beinahe accentlos und ohne melodische Abstufung ziehen sich die Sätze wie ein grauer Schleier von Klängen über die Bilder

[1] S. 144—148.

hin, die sie in uns erwecken. Bei Schilderungen der Aussenwelt entwickeln sie sich mit einer gewissen Ruhe und Breite (Dr. II, 2—11, Dr. IV, 10—21); bei Schilderungen innerer Erregung werden sie bündig und knapp (Dr. II, 23—32, Dr. III, Dr. IV, 2—7). So hält jeweilen die Form dem Inhalt das Gegengewicht und stellt die gleichmässige Ruhe des Vortrags wieder her. Als geeignete Träger dieser gedämpften Rede boten sich die reimlosen fünffüssigen Jamben an, die Byron hier zum erstenmal verwendet[1]. Und auch hier noch werden die natürlichen Einschnitte möglichst verwischt. Durch ungewöhnlich zahlreiche und oft starke Enjambements (in Dr. III: 16 auf 30 Blankverse) wird das Zusammenfallen der Sinnespause mit dem Schluss der rhythmischen Reihe tunlichst vermieden: der Fluss der Rede geht unaufgehalten über die Schlüsse der Blankverse hinweg. So finden wir in Dr. III, Vers 5—9 fünf, in Dr. IV, Vers 2—5 vier Enjambements hintereinander, bei denen nur ein oder zwei betonte Silben in der ersten rhythmischen Reihe stehen, der übrige Satz in der folgenden: die Absicht tritt hier klar zutage.

Die gleichen Mittel verwendet auch Heine, um eine ähnliche Stimmung zu vermitteln. Auch er macht hier wie in der etwa gleichzeitigen «Götterdämmerung» zum erstenmal in seiner lyrisch-epischen Dichtung von Blankversen Gebrauch: auch bei ihm finden sich häufige und auffällige Enjambements (Vers 11—17, 30—33, Schlusszeilen)[2], wenn auch weniger als bei Byron. Die selbständigen Schilderungen der Landschaft sind wiederum in breiteren Pinselstrichen, in längeren Sätzen mit mehreren Nebensätzen ausgeführt;

---

[1] Gleichzeitig in „Darkness"; Kölbing 254.

[2] Man vergl. als Gegensatz die Blankverse der «Götterdämmerung».

die Schilderungen des inneren Zustandes, also namentlich diejenigen Stellen, die sich mehr an Byron anlehnen, auch hier in knappere Sätze gebracht. Man vergleiche z. B. Dr. III:

«— he was alone,
And pale, and pacing to and fro: anon
He sate him down, and seized a pen, and traced
Words which I could not guess of; then he lean'd
His bow'd head on his hands, and shook as 'twere
With a convulsion —»

und Ratcliff:

«In meiner Brust bewegte sich's, im Kopfe
War's ruhig, ruhig schüttelte ich ab
Den Staub von meinen Reisekleidern,
Grell klang die Klingel und die Tür ging auf.

Da waren Männer, Frauen, viel bekannte
Gesichter. Stiller Kummer lag auf allen
Und heimlich scheue Angst[1].»

Endlich sucht auch Heine durch Nivelliren der rhythmischen und melodischen Eigenschaften seiner Verse, namentlich gleich in der Eingangsschilderung, jene leidenschaftslose Ruhe des Vortrags zu erzielen, jene träumerische Melancholie wiederzugeben, die im Gedichte Byrons so mächtig ergreifen.

Dass «Ratcliff» den künstlerischen Wert seines Vorbildes nicht von ferne erreicht, kann uns nicht verwundern; und wenn Byrons innige Dichtung trotz dem Realismus ihrer Zeichnungen der Parodie nicht entging, so schien das phantastische Traumgemälde Heines mit seiner grellen Charakteristik der Maria eine solche geradezu herauszufordern: sie erschien denn auch am 23. Juli 1823 im Berliner «Zuschauer»

[1] Vgl. auch Zeile 30—33 und Schlusszeilen.

und war verfasst von einem Freiherrn W. von Schilling[1]. —

Möglicherweise haben wir, wie Grisebach[2] andeutet, eine späte Nachwirkung von Byrons «Dream» noch in dem 1851 verfassten Gedicht «*Böses Geträume*» (I. 428) zu sehen. Hier wie dort lässt sich der träumende Dichter in seine Jugend zurückversetzen und sieht sich im Verkehr mit der Geliebten. Das «Landhaus hoch am Bergesrand» erinnert an ähnliches in Dr. II und III, deutet aber wohl auf die Lage Ottensens bei Hamburg und seine Abhänge gegen die Elbe zu. Statt der Bankverse des «Dream» kommen hier fünffüssige Jamben zur Anwendung, die durch Reime locker verbunden sind. Der Inhalt der Gedichte ist im übrigen verschieden. —

Im gleichen Bande wie Byrons «Dream» erschien 1816 die grossartige Dichtung «Darkness»; auch die Zwickauer Übersetzung brachte beide im nämlichen Bändchen[3] — Heine musste also damit bekannt sein. Im Juli 1816, im gleichen Monat wie der «Dream» entstanden, ist «Darkness» neben «Manfred» das düsterste Gedicht, das Byrons Phantasie geschaffen hat. In Form einer Traumvision schildert es den Untergang des Menschengeschlechts beim hereinbrechenden Weltende: in absoluter Finsternis um ihre erlöschenden Feuer versammelt, sterben die letzten Menschen den Hungertod. Bilder der verödeten Welt, des toten Chaos, des lichtlosen Universums schliessen das Gedicht. Die lapidaren Schlussworte scheinen den Anstoss zur Entstehung von Heines Traumbild «*Götterdämmerung*»[4] gegeben zu haben.

---

[1] Strodtmann a. a. O. I, 223.

[2] «Die deutsche Lit. seit 1770. Ges. Studien.» Wien 1876.

[3] II, 1821.

[4] Werke I, 135; vgl. Lesarten.

Spekulationen über Entstehen und Vergehen der Welt waren zur Zeit Byrons an der Tagesordnung[1]: die Geschichte vom letzten Menschen hatte bereits ihre Vorläufer in der englischen Literatur[2]; der Held des «Dream» (VIII) und Manfred verkehren mit den Geistern des Universums; in «Cain» wird, wie bei Milton, das Weltall durchflogen, werden übermenschliche Wesen einer voradamitischen Welt fingiert; in «Heaven and Earth» wird das Hereinbrechen der Sündflut dargestellt; abtrünnige Engel nehmen die geliebten Frauen mit sich in andere Welten. — Manche Stellen in «Darkness» lehnen sich an die Schilderungen der Bibel an[3], während Heine sich offenbar — wie auch Taine in seiner Geschichte der englischen Literatur[4] — an die Götterdämmerung der Edda erinnert fühlte. In der Heineschen «Götterdämmerung» verknüpfen sich denn auch Vorstellungen aus der Edda mit solchen aus Byrons «Darkness».

Wenn z. B. nach der Edda[5] die Erde aus dem Körper der Urriesen Ymir erschaffen wurde, so schildert auch Heine sie als menschenähnlichen Körper mit Adern, Wunden u. s. w. Aus «Muspels Söhnen» sind bei ihm die «trotz'gen Riesensöhne» der Erde geworden, «uralte Brut», die den Weltuntergang herbeiführt[6]. In die germanische Mythologie mischen sich

---

[1] Kölbing a. a. O., S. 141.

[2] Kölbing 136 ff.

[3] Kölbing 141.

[4] «History of Engl. Lit., translated from the French by H. v. Laun.» Vol. III, New York 1875. pag. 118.

[5] «Die Edda. Nebst einer Einl. über nordische Poesie und Mythologie» von Friedr. Rühs. Berlin 1812. S. 169 f, S. 228.

[6] Heine wird die Edda bei Anlass seiner germanistischen Studien in Bonn und Göttingen kennen gelernt haben. Eine Anspielung darauf findet sich auch in der 1825 entstandenen Nr. 4 der «Nordsee», Zyklus I. Ältere Bearbeitungen und Übersetzungen, die Heine zu Gebote

in seinem Gedicht auch Vorstellungen aus dem christlichen Himmel: der passive Gott, auf seinem Throne sitzend, zeigt keine Verwandtschaft mit Odin. Bloss leidend verhalten sich auch die frommen Engelscharen mit ihren blonden Locken, süssen Zügen und mit der ewigen Liebe um den Mund.

Stofflich kann Heine also nur insofern von Byron abhängig sein, als er durch dessen Gedicht[1] auf einen verwandten, ihm vertrauten Stoff, als zur dichterischen Behandlung geeignet, aufmerksam wurde. Dagegen zeigt sich im Aufbau der beiden Gedichte ein gewisser Parallelismus. Bei Byron finden wir der Natur des Stoffes gemäss, von den ersten Zeilen abgesehen, ein Wachsen von Grau ins Tiefschwarze; Vers 7—21: in der allgemeinen Finsternis wird alles Brennbare angezündet um Licht zu schaffen; V. 21—36: Schilderung der verzweifelnden Menschen; V. 37—54: die Menge stirbt vor Hunger; V. 55—65: die zwei letzten Menschen sterben vor Entsetzen über die Hässlichkeit je des Anderen; V. 69—82: Schilderung der toten Natur, schliessend mit den Zeilen:

» *The winds were wither'd in the stagnant air,*
And the clouds perish'd; Darkness had no need
Of aid from them — She was the Universe «.

Das Gedicht Heines durchläuft unter dem Einfluss Byrons eine ähnliche Skala von Stimmungen, nur in stärkerer Abstufung. V. 1—21 erzählen mit

---

standen, siehe: Gœdeke, 2. Aufl., VII S. 689 f. Die Übersetzung von Rühs, die nur die jüngere Edda enthält, war die erste in Buchform; ihr folgte die der Brüder Grimm (1815).

[1] Über „Darkness" schrieb Wilh. Müller 1822 (Ges. Schriften. V, S. 188). „Unser Herz schaudert vor dem Gedanken zurück, dass ein Mensch so träumen könne, und wir glauben es dem Dichter gern, dass dieser Traum nicht ganz ein Traum war. Aber auch als Phantasie des Wachens wie furchtbar!"

wohlwollendem, leicht ironisierendem Humor von dem Treiben des Philistervölkchens beim Spaziergang an einem schönen Maitag. V. 22—55 schildern die pessimistische Auffassung des Dichters vom Wert der Menschen in immer drastischeren Bildern, V. 56—89 malen in Anlehnung an die Edda die Erstürmung des Himmels durch die Mächte der Finsternis aus; zu den letzteren gehört auch der Nebenbuhler Heines bei seiner Cousine Amalie. Die Edda erzählt weiter von der Entstehung einer neuen Erde; Heine bleibt, wie Byron, beim Weltuntergang stehen und schliesst:

« Und gellend dröhnt ein Schrei durchs ganze Weltall,
Die Säulen brechen, Erd' und Himmel stürzen
Zusammen, und es herrscht die alte Nacht. »

Bei dem feinen Gefühl Heines für rhythmische Wirkungen glauben wir annehmen zu dürfen, dass ursprünglich die für Phantasie und Ohr gleich eindrucksvollen Schlussverse Byrons ihn zur Nachbildung reizten, und so den Keim bildeten zum ganzen Traumbild. Man beachte in den zitierten Versgruppen das nämliche Bestreben, durch einige knappe Schlusssätze auch rhythmisch dem Ganzen einen markanten Abschluss zu geben: beide holen aus in einem ruhig verlaufenden Blankvers, um in der nächsten rhythmischen Reihe nach zwei betonten Silben abzubrechen; ein neuer Einschnitt zu Beginn der letzten Reihe soll in beiden Fällen die abschliessende Vorstellung von der allgemeinen Finsternis scharf hervortreten lassen. — Von hier aus wäre denn auch die Abfassung der ganzen «Götterdämmerung» in Blankversen zu erklären, einer Versart, die im Buch der Lieder sonst nur im «Ratcliff» vorkommt. Byrons Einleitung:

«I had a dream, which was not all a dream» . . wird Veranlassung gegeben haben, das Gedicht in

den zwei ersten Abdrucken als «Traumbild» zu bezeichnen[1].

Zum erstenmal beim jungen Heine weicht in dieser Dichtung das persönliche Leid der Darstellung eines allgemeinen Weltschmerzes; Keiter[2], obgleich er auf den Einfluss Byrons hinweist, sieht darin den kräftigsten Ausdruck von Heines innerer Zerrissenheit. Wir möchten das Ganze, und namentlich einige Verse darin, eher für eine Stilübung nach Byron halten. So sicher Heines persönliches Leid echt und ursprünglich ist, so sicher bestehen folgende Verse mehr aus rhetorischen Wendungen — man beachte die Wiederholungen — denn aus einem wirklichen Selbtbekenntnis. Er redet den Mai an:

«Ich habe dich durchschaut, ich hab' durchschaut
Den Bau der Welt, und hab' zu viel geschaut,
Und viel zu tief, und hin ist alle Freude,
Und ew'ge Qualen zogen in mein Herz».

Wahrscheinlich haben hier Verse aus Dr. VII als Vorbild gedient:

«... the wise
Have a far deeper madness, and the *glance*
Of melancholy is a fearful gift;
What is it but the *telescope of truth?*
Which strips the distance of its fantasies,
And brings life near in utter nakedness,
Making the cold reality too real!»

In der weiteren Ausführung dieses Gedankens, in der Ausmalung des Leichenfeldes unter der Erdrinde berührt sich Heine mit Byrons Gedicht «A Fragment. — Could I remount..» und mit Versen im Giaour[3]; als Vorlage für diese ganze Partie dient ihm

[1] Werke I, 526.

[2] a. a. O., S. 51.

[3] Melchior, S. 93. Die Gedichte siehe Tauchn. IV, 128 und II, 279.

aber offenbar eine Erzählung Tiecks, in der sich auch das drastische Motiv findet von dem Brautlager auf der Leiche des Vaters[1]. Auch wenn er « Fratzenbilder nur und sieche Schatten » auf dieser Erde sieht, und nicht weiss, « ist sie ein Tollhaus oder Krankenhaus », so berührt er sich darin mehr mit den phantastischen Wahnsinnsschilderungen der deutschen Romantik, etwa eines Amadeus Hoffmann[2], als mit Byron[3], der zwar auch das Wort « mad » häufig braucht, aber immer nur beiläufig, um damit einfach eine vorübergehende Gemütsverwirrung zu bezeichnen:

T. IV, 21: « All my faults perchance thou knowest,
All my madness none can know » —

Von der inneren Unruhe grosser Männer heisst es in Ch. Harold III, 43:

« This makes the madmen who have made men mad
By their contagion »

Heine hält mit Hoffmann bei derartigen Schilderungen mehr auf das Äussere, auf das Bild des Wahnsinnigen[4], Byron mehr auf den schlichten Ausdruck des seelischen Zustandes.

Was aber diesen weltschmerzlichen Abschnitt des Gedichtes besonders deutlich als ein blosses Nachsprechen kennzeichnet, das ist die psychologische Unwahrheit in den einleitenden Versen. Das nämliche, was Alexis für L. I. 37 geltend machte (oben S. 87) gilt auch hier: während der seelisch wahrhaft Leidende sich sehnt nach guten Stunden, in denen er seinen Weltschmerz vergessen kann (z. B. Manfred), muss Heine dagegen ängstlich vor dem anklopfenden Früh-

[1] Zur Linde, a. a. O., S. 165.
[2] Zur Linde, S. 187.
[3] Melchior S. 142, übersieht den Einfluss der Romantik.
[4] Siehe oben S. 140 f.

lingsglück seine Türe verriegeln, damit ihm seine angekünstelte düstere Stimmung nicht zerflattert:

« Zu mir kam auch der Mai. Er klopfte dreimal
An meine Tür und rief: Ich bin der Mai,
Du bleicher Träumer, komm, ich will dich küssen!
Ich hielt verriegelt meine Tür, und rief:
Vergebens lockst du mich, du schlimmer Gast. »

Wenn Heine zwei so stark von Byron abhängige Gedichte wie « Götterdämmerung » und « Ratcliff » beim ersten Druck im « Gesellschafter » als Nr. I und II eines « neuen » Traumbilderzyklus veröffentlichte [1], so kann hier kein Zweifel sein, dass es sich um eine Serie von Traumvisionen handeln sollte nach dem Muster des « Dream ». —

Jeder Szenenwechsel begann im « Dream » mit den Worten:

« A change came o'er the spirit of my dream ».

Heine scheint sich über seine Pläne nicht ganz im Klaren gewesen zu sein: « Götterdämmerung » und « Ratcliff » haben diese Gleichheit der Anfangszeilen nicht — wohl aber Ratcliff und die jetzige *Nr. 60 des Lyrischen Intermezzo's*, die also wahrscheinlich ebenfalls für diesen neuen Traumbilderzyklus ursprünglich verfasst wurde [2]. Ratcliff beginnt:

« Der Traumgott brachte mich in eine Landschaft »...
L. I. 60:

« Der Traumgott bracht' mich in ein Riesenschloss »...

Auch dieses Gedicht ist, wie « Götterdämmerung » und « Ratcliff » in fünffüssigen Jamben gedichtet, die sich aber hier zu Ottaverime zusammenfügen. Das Vorbild

[1] Werke I, 526.

[2] Gedruckt wurde das Gedicht zuerst mit L. I. 64 als Nachtrag zum 1. Traumbilderzyklus, und kam erst später in das L. I. hinein. (Werke I, 520).

für die allgemeine Situation hat Gœtze[1] in Wunderhorn II, «Der Traum» gefunden: «Einmal lag ich in Schlafes Qual» beginnt dort der Erzähler, und schildert dann seinen Traum von einem stolzen Palast und einem Ritterfest, das darin stattgefunden und zuletzt vom Tod, der sich unter die Menge schlich. «Jedermann floh und aus dem Saal sich machet, traurig Geschrei war ihr Gesang» ... Der Träumende sprang in den Graben hinab und erwachte. Heine übernahm schon von hier das Traummotiv, ferner die Festszene und die allgemeine Flucht, liess aber den Tod weg. In Str. 2 sucht er den Charakter des Alptraums scharf herauszuarbeiten. (.. «Verzweifl' ich fast, den Ausgang je zu finden»..) und führt in Str. 3 die Geliebte ein. Ihre Charakterisirung als «streng und wunderlich und doch so liebevoll» erinnert entfernt an die heitere, lächelnde aber kalte Zurückhaltung des Mädchens in Dr. III, aber auch an Heines Charakteristik seiner Cousine[2].

Haben wir nun hier unter dem Einfluss Byrons einen neuen «Traumbilderzyklus» entstehen sehen, so dürfen wir wohl auch auf den ersten zurückschliessen, und, mit Melchior, für die Anordnung desselben Byrons «Dream» als Muster in Anspruch nehmen.

* * *

An dieser Stelle sei noch auf zwei Entlehnungen hingewiesen, die ausserhalb des Rahmens unsrer Untersuchung liegen (und auch bei Melchior fehlen). In «Don Juan» II, 34 spottet Byron:

---

[1] a. a. O., S. 14.

[2] Siehe oben S. 143. Melchior (S. 82) übersieht den Einfluss des Volksliedes auf dieses Gedicht und interpretiert auch sonst allzu frei.

« There's nought, no doubt, so much the spirit calms
As rum and true religion: thus it was,
Some plunder'd, *some drank spirits, some sung psalms* » . .

und in seinem Aufsatz über Polen (VII, 190) schreibt Heine 1822: die Bauern kämen zur Stadt «erstens, sich rasieren zu lassen; zweitens, die *Messe zu hören,* und drittens, *sich voll zu saufen.* Den durch das dritte Geschäft gewiss Seliggewordenen sieht man des Sonntags ... in einer Strassengosse liegen» und S. 194: «ich habe ja schon oben gezeigt, wie das Branntweintrinken zur Seligmachung der Bauern gehört.» —

In den «Domestic Pieces», die auch in Deutschland rasch populär geworden waren[1], befanden sich neben dem «Fare thee well» auch Gedichte an Byrons Schwester Augusta. In einem derselben[2] vergleicht er sie mit einem schönen Baum, der sich schützend über ihn ausbreite — und in anderen «Stanzas to Augusta»[3] heisst es nach einer Schilderung seines friedlosen Lebens:

« In the desert a fountain is springing,
In the wide waste *there still is a tree,*
And *a bird* in the solitude *singing,*
Which speaks to my spirit *of thee.*»

In diesen Versen hat offenbar Heines *Heimkehr,* Nr. 87 seinen Ursprung: im Todesschlaf möchte der Dichter ruhen, der Lebenstag hat ihn müde gemacht:

« Über mein Bett *erhebt sich ein Baum,*
Drin *singt die junge Nachtigall;*
Sie singt *von lauter Liebe,*
Ich hör' es sogar im Traum.»

---

[1] Siehe oben S. 46.

[2] «Stanzas to Augusta». T. IV, 25. Str. VII f.

[3] T. IV., 27. Str. VI.

Zu bewundern ist, wie glücklich Heine das originelle Motiv in sein Gedicht einschmilzt. —

Von Byrons «Vision of Belshazzar» in den «Hebrew Melodies» wurde Heine wahrscheinlich zu seiner Romanze «Belsatzar» angeregt; ausser dem biblischen Stoff haben die Gedichte allerdings nichts gemein, als einen kleinen Kunstgriff: in beiden kehrt beim spannenden Höhepunkte der Erzählung viermal der nämliche Reimklang wieder[1].

Der Untertitel «Hebräische Melodien» in Heines «Romanzero» hat zu der Byronschen Sammlung gleichen Namens nur *die* Beziehung, dass Heine sich in seinem Interesse für das alte Testament mit Byron einig wusste, und dass in seinen Hebräischen Melodien gelegentlich, wie bei Byron, biblische Motive angeschlagen werden[2].

[1] Melchior S. 85 ff.

[2] Melchior, S. 89.

V.

Heines Tragödie „Almansor", ihre Quellen, ihre Beeinflussung durch Byron.

Heines « Almansor » spielt auf spanischem Boden, wenige Jahre nach der Unterwerfung der Mauren von Granada durch Ferdinand von Aragonien (1492). Viele der Unterworfenen sind im Lande geblieben und Christen geworden; andere haben sich in die Berge zurückgezogen und führen von dort aus den Kleinkrieg weiter; wieder andere sind nach Afrika ausgewandert. Zu letzteren gehörte Almansor und sein bald darauf verstorbener Pflegevater. Von Sehnsucht nach der Geliebten getrieben, kehrt Almansor nach Spanien zurück, und die Glaubenseiferer aus den Bergen schliessen sich ihm an. Die Jugendgeliebte Zuleima aber ist Christin geworden und hat auf Gebot des Geistlichen sich mit einem Schwindler verlobt. Almansor, von ihrer Liebe zu ihm überzeugt, raubt sie mit Hülfe seiner Schar; von ihren Verfolgern bedrängt, enden beide durch einen Sturz vom Felsen.

Über die Quellen zu dieser Tragödie war bisher nur wenig bekannt. Im folgenden können wir wenigstens den Ursprung der zugrunde liegenden Anekdote angeben, wenn wir auch anderen überlassen müssen,

der eigentlichen Vorlage Heines nachzuspüren. In einer Kritik von Heines Tragödien[1] schrieb Alexis 1825: «Der letzte Untergangskampf des Königreichs Granada hat schon zu manchen Dichtungen Veranlassung gegeben, obgleich noch keine weder an Glut der Phantasie, noch an Einfalt der Darstellung die gemeinsame Quelle, aus der auch H. Heine geschöpft, überboten hat, die treffliche historia de las guerras civiles en Granada.» Als Verfasser dieser Chronik, dessen Namen Alexis verschweigt, gilt gewöhnlich Ginés Perez de Hita; jedenfalls stammt von ihm die spanische Version derselben[2]. Hita war aus der spanischen Provinz Murcia gebürtig und machte 1568-70 den Krieg gegen die rebellischen Moriskos in den Alpujarras mit; im zweiten Teil seiner «historia» (Alcala, 1604) hat er diesen Krieg beschrieben. Im ersten Teil, in den Schilderungen der letzten Zeiten von Granada, gestaltete er einige ältere Romanzen und Traditionen zu einem farbenprächtigen historischen Romane aus. Die Familie der Abencerragen, deren Schicksale und Heldentaten namentlich die französische Literatur zu erzählen liebt[3], hat ihren Ruhm fast ausschliesslich den Erzählungen Hitas zu verdanken. Dieser erste Teil des Werkes, der die Begebenheiten bis zur Einnahme Granadas durch Ferdinand von Aragonien schildert, erschien zuerst 1588 in Alcala und wurde im 17. Jahrhundert mehr als dreissigmal aufgelegt.

In der Zeit, da man nach Volksliedern fahndete, galt Hita für die beste Fundgrube der alten spanischen

[1] Siehe oben S. 86 ff.

[2] Über Hita (auch Hyta geschrieben) siehe Anmerkungen in W. Prescotts «History of the Reign of Ferdinand and Isabella», 3 volumes, Philadelphia 1874.

[3] Mme de la Rocheguilhem, Mme de Villedieu, Mme de Scudéry, Mme de Gomez, Mme de la Fayette, Florian, Chateaubriand u. a.

Poesie. Mit ausgesuchter Schlichtheit übersetzte Percy eine dieser Balladen; Herder bezeichnete in Anmerkungen zu seinen «Volksliedern» die historia de las guerras civ. de Granada[1] als Quelle für verschiedene der spanischen Romanzen, die er mitteilte, und pries diese als «die simpelsten, ältesten und überhaupt den Ursprung aller Romanzen»; auch Alexis scheint das Werk Hitas benutzt zu haben. In den Gedichten Byrons war eine Romanze daraus zu finden, im Original und in englischer Übersetzung (T. 4, 131), aber ohne Nennung der Quelle. Die Übersetzung war wortgetreu[2] und vollständiger als bei Herder.

Dieser erste Teil der «historia» erschien 1805 zu Gotha, ins Deutsche übertragen; dass auch das romantische Interesse für Mittelalter und Rittertum hier Befriedigung fand, zeigt der Titel einer zweiten Verdeutschung, die 1810 in Bremen erschien: «Rittergeschichte der Mauren v. Gr., von G. P. de Hita, (mit hist. u. lit. Notizen von M. Sané)»; hier waren die Romanzen z. T. weggelassen, z. T. in englischen Übersetzungen wiedergegeben. Auch in französischer Sprache erschien das Buch als «Histoire chevaleresque des Maures», Paris 1819.

Man darf als wahrscheinlich annehmen, dass Heine, etwa durch Vermittlung A. W. Schlegels, eine dieser Übersetzungen gekannt hat; er bezieht sich auf eine darin enthaltene Romanze: «Ay de mi, Alhama» in einer Stelle der Reisebilder (III, 115), wo er erzählt, dass «einst in Granada Männer und Weiber mit dem Geheul der Verzweiflung aus den Häusern stürzten, wenn das Lied vom Einzug des Maurenkönigs auf den Strassen erklang, dergestalt, dass bei Todesstrafe

[1] Auch bei Herder wird kein Verfasser genannt.

[2] Prescott I, 328.

verboten wurde, es zu singen[1].» Aber wenn Heine auch zur Gewinnung der Lokalfarbe und für die Kenntnis der Zeitverhältnisse das Werk des Hita benutzt hat, wie wir mit Alexis annehmen dürfen, so weist doch die Fabel seines Dramas auf eine zweite Quelle hin. In dem Werke des Jesuiten Mariana: «Historia general de España», Madrid 1780, tom. II, pp. 253 f. wird die Sage von einem Liebespaar überliefert, deren tragischer Ausgang offenbar der Tragödie Heines zugrunde liegt. Heine wird schwerlich direkt aus Mariana geschöpft haben; es genügt daher, wenn wir die Sage wiedergeben nach Prescott (I, 347), dem neueren Darsteller dieser Epoche: Einem christlichen Sklaven war es gelungen, die Tochter seines Herrn, eines reichen Mohammedaners von Granada, zur leidenschaftlichen Erwiderung seiner Liebe zu entzünden. Da die beiden Liebhaber nach einiger Zeit die Entdeckung ihrer Intrigen befürchteten, beschlossen sie, in das spanische Gebiet zu fliehen. Aber ehe sie ihr Ziel erreicht hatten, wurden sie von dem Vater des Mädchens an der Spitze einer maurischen Reitertruppe verfolgt und in der Nähe einer Felswand, die sich zwischen Archidona und Antequera erhebt, eingeholt. Die unglücklichen Flüchtlinge, welche den Gipfel der Felsen erklommen hatten und nun jede weitere Flucht unmöglich fanden, stürzten sich, nachdem sie einander zärtlich umarmt, kopfüber von der schwindligen Höhe hinab, da sie lieber diesen schauerlichen Tod sterben wollten, als ihren rachsüchtigen Verfolgern in die Hände fallen. Geweiht durch diesen tragischen Vor-

[1] Möglich wäre allerdings, dass Heine hier bloss ausmalt, was Herder und Byron in einer Anmerkung zu ihren Übersetzungen des Liedes mitteilen. Aus der Übersetzung des Hita von 1810 kann er seine Kenntnisse nicht haben, denn hier sind die Romanze und der Bericht darüber weggelassen.

fall, hat die Stätte seither den Namen: « Fels der Liebenden » erhalten, « Peña de los Enamorados ».

Diese für dichterische Verarbeitung so dankbare kleine Erzählung wird Heine vermutlich in irgend einem Romane, einer Reisebeschreibung oder dgl. gefunden haben: hier fand er eine Liebe zwischen Angehörigen des christlichen und des moslimischen Glaubensbekenntnisses, hier die Flucht, die Verfolgung durch den Vater und seine Mannschaft, hier die zärtliche Szene auf dem Felsen und den Sturz in die Tiefe.

Es sei noch erwähnt, dass «Almansor» der Zunahme war « des merkwürdigsten Mannes, den das muslimische Spanien hervorgebracht[1], » dessen romantisches Schicksal ihn 20 Jahre lang zum allmächtigen Beherrscher Andalusiens machte († 1002). Mit ihm hat der Tragödienheld nur den Namen gemein.

Als Vorlage Heines war bisher nur eine Romanze aus Fouqués «Zauberring» bekannt[2]. Am 10. Juni 1823 schrieb Heine an Fouqué: « Ich erinnere mich: die Romanze von Donna Clara und Don Gasairos im « Zauberring », an die ich in den bedeutendsten Lebenssituationen lebhaft gedacht, und die ich in manchen Augenblicken selber geschrieben zu haben vermeine, diese liebliche Romanze hat mir oft vorgeschwebt, als ich den «Almansor» schrieb. » Es wäre demnach denkbar, dass die erste Anregung zur Beschäftigung mit spanischer Poesie von dieser Romanze ausgegangen wäre, in der:

« Rötlich blühn Granadas Gärten,
Golden stehn Alhambras Burgen. »

---

[1] Allg. Gesch., hrsg. v. Oncken. A. Müller: « Der Islam im Morgen- und Abendland.» Bd. II, Berlin 1887, S. 546 ff.

[2] Elster: H's. Werke, II, 241. Die Romanze von Don Gayferos (so lautet der Name) findet sich im 19. Kapitel des ersten Bandes; vgl. Fouqués Ausgewählte Werke (1841) IV 156 f.

Die Beziehungen zu Heines Tragödie sind im übrigen nur locker: hier wie dort liebt ein maurischer Mohammedaner eine Christin; bei Fouqué kennt sie seinen Glauben nicht und fordert von ihm christliche Religionsübungen; bei Heine kennt sie seinen Glauben und sucht ihn zu bekehren. Beide Mal: nächtliches Lautenspiel vor dem Fenster der Geliebten, dabei die Frage, wer er wohl sei? und die Anrede als «finsterer Buhle»; auch bei Fouqué Flucht und Verfolgung, nur ist der Ausgang ein anderer als bei Mariana und Heine[1].

Dass aber trotz Hita, Mariana und Fouqué der Einfluss Byrons auch hier sich in hervorragendem Masse geltend macht, das lässt schon das einleitende Gedicht vermuten: es hat die Stanzenform des «Beppo» und «Don Juan» und enthält im selben frischen Ton wie manche von ihren Strophen[2] eine direkte Ansprache an das Publikum über die vorliegende Dichtung. Man vergleiche D. J. 1. 200:

«My poem's epic, and is meant to be
Divided in twelve books; each book containing,
With love, and war, a heavy gale at sea,...
New characters; the episodes are three» usw.

Heine:

«Glaubt nicht, es sei so ganz und gar phantastisch
Das hübsche Lied, das ich euch freundlich biete!
Hört zu: es ist halb episch und halb drastisch,
Dazwischen blüht manch' lyrisch zarte Blüte;

[1] Heines Interesse für die Geschichte der Juden mag ihn ebenfalls zu diesem Zeitalter hingezogen haben. Nach einer glänzenden Blüte ihrer Kultur und nach langer Verfolgung wurden die Juden 1492, gleichzeitig mit dem Fall Granadas, rücksichtslos aus Spanien vertrieben; diejenigen, die bleiben wollten, mussten sich, wie die Araber, zum Christentum bekennen.

[2] D. Juan II, 216; Beppo 51 f., u. a.

Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch,
Das Ganze aber kam aus dem Gemüte» ...[1]

Um die Liebesgeschichte Marianas und die Reminiszenzen an Fouqués Romanze dramatisch auszugestalten, musste Heine noch manches zur Belebung der Handlung hinzuerfinden, und er bediente sich dabei — was Melchior[2] übersieht — *der typischen Situationen und Charaktere, die Byron in seinen früheren lyrischen Erzählungen stets wiederkehren liess.* Mit diesen Epyllien hat seine Tragödie schon die ganze Anlage gemein: den Helden, der der menschlichen Gesellschaft feindselig gegenübersteht und den nur zweierlei mit ihr verbindet: das leidenschaftlich geliebte Weib, und eine anhängliche Bande von Bewaffneten. Um die Tötung der Geliebten zu rächen, sammelt der «Giaour» eine Bande von Wegelagerern um sich; bei Entführung der «Braut von Abydos» enthüllt sich Selim als Piratenhäuptling; der düstere «Corsar» liebt nur seine Medora und achtet den Mut seiner Seeräuber; «Laras» einziger Vertraute ist ein Weib in Pagentracht, und auch er führt sein Heer von Dienstleuten und zusammengelaufenen Bettlern gegen Feinde, die ihn eines Mordes beschuldigen; Alp, der Überläufer, führt die Türken bei der «Belagerung von Korinth», um der ihm verweigerten Geliebten habhaft zu werden.

In Heines Tragödie ist das Verhältnis der Konfessionen anders als bei Mariana: aus dem christlichen Sklaven ist ein maurischer Junker geworden. Nun weiss auch dieser, ganz wie die Helden Byrons, nur von seiner Liebe zu Zuleima und entführt sie mit

[1] Ähnliche Einleitungen finden sich schon bei Wieland (Oberon I, 8, Gandalin u. a.) und Gœthe («Die Geheimnisse»), aber der Ton, den Heine anschlägt, erinnert doch eher an Byron.

[2] S. 117 ff.; 151 f.

Hülfe seiner Bande von geächteten Mohammedanern. Auch Heines Ratcliff — um das hier gleich vorweg zu nehmen — ist eifersüchtiger Liebhaber und zugleich Räuberhauptmann. Dass wir nicht an das populäre Räuber- und Ritterdrama als Vorbild des «Almansor» zu denken haben, beweisen die äusserste Schlichtheit der Handlung und der lyrische Prunk.

In den historischen Quellen, in Fouqués Romanze, in Byrons «Giaour» und «Belagerung von Korinth» stehen sich Christen und Mohammedaner voll Hass gegenüber. Diese Parteiung war auch für den «Almansor» gegeben; aber Heine legt ihr — wie er brieflich bekennt — eine polemische Bedeutung bei, indem er unter dem Bilde der zum Christentum «bekehrten» Islamiten die jüdischen Renegaten seiner Heimat treffen will. Die 1492, zugleich mit den Arabern, gewaltsam bekehrten Juden lässt er vorsichtigerweise aus dem Bilde der Zeit verschwinden[1], denn als Israelit konnte er natürlich nicht wünschen, die Judenfrage unverschleiert auf die Bühne zu bringen. Seine eigene Abneigung gegen das Christentum lässt der Dichter in der Maske Almansors zu Worte kommen; doch wuchern seine persönlichen Gefühle und Absichten niemals über das dramatisch Zulässige hinaus, und seine Mauren reden nicht gehässiger über das Christentum als die Türken Byrons.

Wie «Lara» beginnt auch Heines Tragödie mit der Heimkehr des einsamen Helden — nach langer Abwesenheit — in das verödete Schloss seiner Väter, das beidemal in Spanien liegt. Wie bei Hita und in den Erzählungen Byrons nimmt auch im «Almansor» das Fechten — womöglich bei Fackelbeleuchtung — eine breite Stelle ein; wie im «Korsar» (II, 4 ff.) wer-

[1] Siehe oben S. 197, Anm. 1.

den glänzende Festlichkeiten durch einen Überfall unterbrochen. In der Verzweiflung will Almansor (II, 298):

«Auf wilder See ein lustig *Reich begründen.*
Tribut soll uns der stolze Spanier *zollen*...» usw.

und malt sich die Wonnen des Piratenlebens aus, wie ihm das im «Korsar» (I, 1 u. a.) so trefflich vorgesprochen wurde:

«Far as the breeze can bear, the billows foam,
Survey our *empire*, and behold our home!
These are our realms, no limits to their sway —
Our flag the *sceptre* all who meet *obey*.» usw.

Wie Selim, der Pirat, seine Zuleika (B. of. Abyd. II, 20) will auch Almansor (II, 298) seine Zuleima mit sich auf Bord haben. Hassan macht Almansor den Vorschlag, mit seinen Freunden bei Nacht das Schloss zu erstürmen, und die Braut auf ihrem Räuberschiff zu entführen (S. 297, vgl. Lesarten); nach einem nächtlichen Überfall entflieht auch Gulnare mit dem Korsaren aufs Meer. Bei den Schlussszenen scheint Heine namentlich die Braut von Abydos vor sich gesehen zu haben: Zuleika hat Selim ihre Hingebung bekannt, weil sie ihn nur für ihren Bruder gehalten; Zuleima dem Almansor, im Glauben, sie sei im Himmelreich. Selim will mit Zuleika fliehen, weil sie einem andern zugedacht ist; sie werden von ihrem Vater und dessen Leuten überrascht, und zwischen letzteren und den Korsaren kommt es zu einem wilden Gefecht, wobei Selim und Zuleika ihren Tod finden. Auch Almansor raubt seine Zuleima einem ungeliebten Bräutigam mit Hülfe seiner Bande, im Kampfe gegen ihren Pflegevater und dessen Parteigänger. Vor den Verfolgern retten sich beide durch einen Sturz vom Felsen. — Die Stellung Zuleimas zwischen einem ungeliebt-

ten Bräutigam und einem unglücklichen Liebhaber entspricht allerdings den Erfahrungen Heines mit seiner Cousine Amalie — und nur die Ausschmückung der Verhältnisse wird er Byron verdanken; den Sturz von den Felsen möchten wir auf die aus Mariana abgeleitete Quelle zurückführen, umsomehr als bei Byron sich dergleichen nirgends findet.

Wie im Ausbau der Handlung zeigt sich der Einfluss Byrons auch in den charakteristischen Zügen der Personen. Namentlich gilt dies für Hassan, der mehr als seinen Namen mit «Hassan» im «Giaour» gemein hat: gleich ist bei beiden Hassan die strenggläubige, muhammedanische Frömmigkeit, gleich wild ihr Hass auf die Christen, gleich ihr Tod im Kampf gegen die Ungläubigen und der Hinblick auf die Houris im Jenseits:

T. 2, 273: «But him the *maids* of Paradise
Impatient to their halls invite,
And the *dark* Heaven of *Houris' eyes*
On him shall glance for ever bright;
They come — their kerchiefs green they wave,
And welcome with a kiss the brave!»

Heine macht daraus (II, 305):

«Es kommen schon die *Mädchen*,
Mit *schwarzen Augen*, Schöne Huris *kommen* —
(Selig lächeld)
Die jungen Mädchen und der alte Hassan!»
(Er stirbt.)

Auch die zwei ersten Gesänge des «Don Juan», die im Juli 1819 veröffentlicht wurden, scheinen gelegentlich durch den Heineschen Text hindurch: der furchtsame Diener Pedrillo, der beim Kampfe niemand im Wege stehen will, findet dort sein Vorbild in seinem Namenvetter Pedrillo, dem ängstlichen Lehrer Don Juans, der schliesslich von den Schiffbrüchigen verspeist

wird (D. J. II 25 ff.). Überhaupt mögen die humoristischen Partien des Dramas von « Beppo » und « Don Juan » beeinflusst sein, ohne dass sich bestimmte Entlehnungen nachweisen liessen. Die Ehepersiflage des Ritters z. B. (II. 300), der das frische Grün der Myrte liebt, aber sich hütet, sie zu kochen und als Gemüse zu speisen, ist nach Gedanken und Einkleidung in byronischem Geschmack.

Es war natürlich, dass Heine und Byron, da sie aus dem nämlichen Stoffgebiet schöpften, auch gelegentlich auf dieselben Namen verfielen; und doch möchte man ein Versteckspiel vermuten, wenn aus der « B. v. Abydos » *Zuleika* und Selim, der Sohn *Abdallah*'s (II. 13 ff.) bei Heine als *Zuleima* und Almansor ben *Abdullah* wiederkehren. Zuleima ist von unbeschreiblicher Schönheit, aber fast ohne Individualisierung, ähnlich den Frauengestalten der byronischen Erzählungen. Almansor hat unter den Helden den nächsten Gesinnungsgenossen in Selim: auch dieser wird uns wesentlich als Liebender vorgeführt und die Düsterkeit des byronischen Heldentypus ist bei ihm noch wenig ausgeprägt. Noch ausschliesslicher als er ist Almansor mit seiner Liebe beschäftigt, er bricht gar in Tränen aus und will sich in der Verlassenheit das Leben nehmen. Von der stolzen Abgeschlossenheit, der dämonischen Schwermut und wilden Tapferkeit eines Korsaren, eines Lara usw. hat er demnach nur wenig; die Maske ihres tieferen Weltschmerzes nimmt er nur ganz vorübergehend einmal vor (S. 262):

« Mein Antlitz trägt des Grames tiefe Furchen,
Getrübt von salz'gen Tränen ist mein Aug',
Nachtwandlerartig ist mein schwanker Gang,
Gebrochen, wie mein Herz, ist meine Stimme — »

Der schuftige Bräutigam der Zuleima soll natürlich eine Karrikatur sein auf den Rivalen Heines bei

seiner Cousine Amalie, der uns ähnlich in Tr. 4, L. I. 29 usw. vorgestellt wird.

Über seine Vorbilder scheint Heine absichtlich in die Irre führen zu wollen, wenn er seinem Freunde Steinmann die französischen Tragödien als solche angibt, und schreibt (4. Febr. 21): «In meiner Tragödie sind alle drei Einheiten höchst gewissenhaft beachtet, fast nur vier Personen hört man immer sprechen und der Dialog ist fast so preziös, geglättet und gerundet wie in der «Phèdre» oder in der «Zaire».» Tatsächlich ist die Einheit des Ortes durchgeführt mit einer Dehnung des Begriffes, wie sie nicht für den französischen Klassizismus, wohl aber für den Dichter des «Manfred» passt, der bekanntlich ebenfalls auf die aristotelischen Einheiten schwur: sie umfasst nämlich eine Gegend von einigen Stunden Umfang.

Auch in einer technischen Absonderlichkeit zeigt sich der Einfluss Byrons: in jener eingeschobenen Szene (II 289), in der mitten im Walde und ohne jede Begründung ein Chor auftritt und uns einen Abriss der spanischen Geschichte vorträgt; dieser Vortrag des Chors macht uns zugleich den Übertritt Alys zum Christentum begreiflich und schliesst *mit einem prophetischen Hinweis auf die spanischen Revolutionshelden Quiroga und Riego* († 1823), zwei Zeitgenossen des Dichters. Heine scheint sich hier, nach Tieckschem Muster, eine Mischung verschiedener Stilarten zu gestatten und zwar speziell die Parabasen des Aristophanes nachbilden zu wollen; wir wissen, dass er sich zu dieser Zeit gern in die Werke des Komödiendichters vertiefte (Brief vom 12. Okt. 1825). Aber nur die Form der Chorszene war durch das griechische Muster gegeben, die Absicht des Ganzen, der Hinweis auf die Zustände der Gegenwart, ist augenscheinscheinlich durch Byron angeregt. In Byrons Erzählungen bildeten die

Geschehnisse nur das Gerippe für ein reiches lyrisches Gewand; der «Giaour» bot sogar bloss eine abgerissene Reihe von Bildern, zwischen die lyrische Partien in loser Verknüpfung eingeschoben wurden. Zu diesen Einschiebseln im «Giaour» gehört eine Betrachtung über das alte Griechenland, gipfelnd in einem Aufruf an die modernen Griechen zur Wiedererlangung ihrer Freiheit: die griechischen Inseln, die «Heimat unsterblicher Helden» werden geschildert und den «sklavischen Nachkommen der Freien» zugerufen (T. 2, 252):

«These scenes, their story not unknown,
Arise, and make again your own» etc.

In ähnlicher Weise schildert der Dichter in der «Belagerung von Korinth», die 1715 spielt, die umliegende Landschaft, aus der die Freiheit entflohen sei. Bisweilen suche sie auch heute noch die gebrochenen Seelen zum Befreiungskampfe zu erwecken, aber vergeblich. Und Alp, der Belagerer, gedenkt der Krieger des alten Hellas (XV):

«They fell devoted, but undying;
The *very gale their names seem'd sighing*» etc.

Woraus Heine umdichtet (II, 291):

«*Nordstürme heulten,*
Und Waffen klirrten, und dazwischen rief's:
«*Quiroga und Riego!*»»

Hierauf folgen bei beiden Dichtern Verse über den Freiheitskampf. — Heine ahmt also in seiner Tragödie, vielleicht aus politischem Eifer, aber ohne alle Rücksicht auf die dramatische Form, den Epiker nach, dem seine lockere Erzählungstechnik gestattete, Betrachtungen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Landes einzuflechten: die gleiche politische Überzeugung führt hier zur Anwendung des gleichen technischen Kunstmittels.

Heine war mit der breiten Diktion seines «Almansor» unzufrieden; er betonte zwar ihre poetischen Schönheiten (4. Febr. 21), meinte aber doch (10. April 1823): «Die vermaledeite Bildersprache, in welcher ich den Almansor und seine orientalischen Konsorten sprechen lassen musste, zog mich ins Breite.» Dieses Müssen wird ihm von der zwingenden Macht seines Vorbildes auferlegt worden sein; er wollte, wie Byron, den Stimmungszauber einer südländisch-üppigen Landschaft und einer farbenreichen Kultur zur Geltung bringen. Fouqués Romanze hatte sich mit Wiesen und Berghang, mit Wald und Kapelle begnügt. Byron dagegen hatte die Pracht des Orients selber geschaut und die sehnsüchtsvolle Erinnerung an jene Tage war es, die seine orientalischen Erzählungen ins Leben rief[1]. Der Glanz seiner Landschaftsschilderung riss nun den jungen Heine zu einer Nachahmung hin (Seite 280, 282 u. a.), die weit hinter der Vorlage zurückbleiben musste, fehlten ihr doch die Anschaulichkeit und das breit hinströmende Pathos Byrons. Wo letzterer ein Bild, einen Satz leicht und klangschön durch zahlreiche Verszeilen durchführt, gibt Heine in Schilderung und Dialog eine längere Reihe von auseinandergerissenen und meist konventionellen Einzelheiten. Die Knappheit und intensive Stimmung seiner Lyrik geht hier in redseliger, blasser Nachahmung eines kühn hinfliessenden Redestromes verloren.

Wenn wir im einzelnen den Spuren nachgehen, welche die Phantasiewelt Byrons in unsrer Tragödie hinterliess, so stossen wir auf verschiedene bewusste oder unbewusste Entlehnungen einzelner Metaphern und auf Nachbildungen gewisser typischer Vorstel-

[1] Siehe «Belag. v. Korinth», Einl.

lungen. Da wird eine längere Ansprache an die Sonne gehalten (S. 251), wie im «Manfred» (III, 2). — Nacht und Gestirne werden von Byron gelegentlich personifiziert, wie bei den deutschen Romantikern[1]: «Der Teufel treibt den Mond zum Unfugstiften ... der lächelt dabei und sieht so bescheiden aus» heisst es im Don Juan (I, 113, vergl. 188) — und im Almansor (262):

«Trau nicht der Nacht . . .,
Trau ihrem bleichen Buhlen nicht, der droben
Liebäugelnd aus den Wolken niederblinzelt»

Der alles vernichtende Hauch des Samum wird als Metapher verwendet im Giaour (Tauchn. 2, 257), im Manfred (III, 1) und im Almansor (S. 258); mit dem Sturz von Felsblöcken wird der kriegerische Angriff verglichen, S. of Corinth 24, Almansor S. 257. Die Dauer des Menschlichen wird an der Ewigkeit des Bergschnees gemessen: S. of Cor. 14, Almansor 257; nach persischer Fabel singt die Nachtigall der Rose ihr Liebeslied: Giaour, Einl.; B. of Abyd. II, 28, Almansor 283. Von jenem glänzenden Schmetterlingsbild im Giaour (T. 2, 261):

«As *rising on its purple wing*
The insect-queen of eastern spring . . .» usw.

ist ein Niederschlag geblieben (S. 282).

«Wie'n Schmetterling die Raupenhülle abstreift
Und *leuchtend bunt entfaltet seine Flügel*» etc.

In Hain und Laube lesen die Liebenden Nisâmîs Dichtung von Medschnun und Leila: (Br. of Abydos I, 3)

«We to the cypress groves had flown . . .
There linger'd we, beguiled too long
With Mejnoun's tale, or Sadi's song.»

[1] Zur Linde, a. a. O. S. 75.

Almansor (S. 283):

«Noch steht die Laube von Jasmin und Geissblatt,
Wo wir die hübschen Märchen uns erzählten,
Von Mödschnuns Wahnsinn und von Leilas Sehnsucht.»

Wie in der Beichte des sterbenden «Giaour» jene berühmten Verse über die Liebe vorkommen (T. 2, 285):

«Yes, *Love* indeed is light from *heaven;*
A spark of that immortal fire
With angels shared . . .» etc.

so hat auch Almansor (286) einen Preis der Liebe vorzutragen:

«Du sprachest aus das grosse Wörtlein «*Liebe!*»
Und tausend *Engel singen's jauchzend nach,*
Und in den *Himmeln* klingt es schallend wieder[1]» etc.

Beide Dichter erzahlen von die Nattern der Verzweiflung, welche die Seele der Helden umschlingen und den Anblick der Natur vergiften; Giaour (T. 2, 287):

«A *serpent round my heart* was wreathed,
And *stung* my every thought to strife.
Alike all time, abhorred all place.
Shuddering I shrunk from Nature's face,
Where every hue that charm'd before
The blackness of my bosom wore.»

Almansor (288):

«So hast du mir *ins Herz hineingezischt*
Dein schlimmstes Gift, *du Schlangenkönigin!*
Von diesem Gifthauch welken rings die Blumen,
Des Springborns Wasser wandelt sich in Blut,
Und tot fällt aus der Luft herab der Vogel.»

---

[1] Diese Szene ist beeinflusst von jener Verquickung religiöser Vorstellungen und sinnlicher Liebe, wie sie die Romantik (Novalis) nach dem Vorbild der spät-mittelalterl. Mystiker liebte. In bezug auf die Schilderung der kath. Kirche durch Almansor u. Zuleima vermutet Keiter, wahrscheinlich mit Recht, eine Anregung durch Mortimers Dithyrambe in Schillers «M. Stuart» (I,6).

Im «Giaour» wird in breiter Schilderung die ehemalige Pracht von Hassans Palast und seine jetzige Verödung kontrastiert; Almansor spricht von alten Märchen, in denen alle Herrlichkeit durch ein einziges Entzauberungswort sich in Schutt und Morast auflöst (S. 292). — Mehr als die Ruinenpoesie der deutschen Romantik mag die Schilderung im «Giaour» auch auf den Eingangsmonolog Almansors gewirkt haben:

Giaour (T. 2, 258):

«The Bat builds in his Haram bower
And in the fortress of his power
The Owl usurps the beacon-tower»

Almansor (251):

«Gastlich geblieben sind die guten Mauern,
Doch ihre Gäste sind nur Eul' und Uhu.»

Ein beliebtes Bild ist der interessante Fremdling, wie er stillschweigend gegen die Säulen lehnt, in Gedanken versunken oder beobachtend; so sehen wir Lara (I, 21):

«He lean'd against the lofty pillar nigh»,

so Alp in der «S. of Cor.» 19, Ch. Harold (II, 10) u. a., ähnlich auch Almansor (S. 251):

«Es sind die alten, treuen Säulen noch, ...
Woran ich oft mich angelehnt als Knabe.»

Von der düsteren Haltung der byronischen Helden geht auch etwas über auf Aly, den Vater Almansors: schlimme Geister liegen lauernd in seiner Brust; des Nachts durchwandert er das Schloss und entblösst das Schwert gegen einen eingebildeten Gegner (S. 281), gleich wie Lara (I, 11—13). — Im «Corsair» schaudert Konrad vor einem Blutstropfen auf der Stirn der Gülnare (III 9, 10, 17); Almansor spricht von Blutflecken auf der weissen Brust der Geliebten (S. 298).

Der Giaour will dem Weibe eine Seele zuerkennen, der Lehre des Propheten zum Trotz, und (T. 2, 264):

«Though . . . I stood
With *Paradise within my view*
Und all his *Houris beckoning through*»

und so will auch Almansor bei Zuleima bleiben (S. 287),

«Und *ständen offen Allahs goldne Hallen,*
Und *Huris winkten* mir mit schwarzen Augen»

Gerne werden Höhe und Abgrund, Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, z. B. Giaour (T. 2, 286):

«Who falls from all he knows of bliss,
Cares little into what abyss»

Almansor (S. 289):

«Hast mich hinaufgelockt bis in die Wolken,
Um jählings mich von dort herabzuschleudern
. . . bis in den Schlund der Hölle»

Byron beklagt im Giaour den Niedergang hellenischer Tapferkeit (T. 2, 253):

«. . . no foreign foe could quell
Thy soul, *till from itself it fell*»

und Almansor (255) den selbstverschuldeten Untergang seines Vaterlandes:

«Nur *durch Granada selber fiel Granada*!»

Aus diesen Stellen, denen sich noch manche entferntere Ähnlichkeiten anreihen liessen, sehen wir, wie sehr sich Heine die Erzählungen Byrons zu eigen gemacht hatte. Ihnen entnahm er den Plan für die dichterische Ausgestaltung einer gegebenen Anekdote; wie sie, ist sein Drama locker und nur im Hinblick auf den lyrischen Gehalt aufgebaut; zahlreiche Einzelvorstellungen daraus beschäftigten seine Phan-

tasie und gingen beim Produzieren ohne intensive Umarbeitung in seine eigene Dichtung über. Es war für ihn die Zeit, von der er sagen konnte (25. Juni 1824): «Ich bin ... mit Byron immer behaglich umgegangen, wie mit einem völlig gleichen Spiesskameraden.» Beachten wir aber wohl, dass Heine zwar Stoffe, Phantasiebilder und Diktion Byrons hier nachzubilden versucht, von den breiten psychologischen Analysen seiner Helden und ihrem Weltschmerz dagegen fast unberührt bleibt!

Wir haben namentlich in den zwei ersten orientalischen Erzählungen Byrons, im «Giaour» und in der «Bride of Abydos» die Vorbilder für Heines Tragödie gefunden. Es bestätigt sich somit die Behauptung Ackermanns[1], dass in der ersten Periode von Byrons Einwirkung auf Deutschland die Nachahmung namentlich den Epyllien galt[2].

[1] a. a. O., S. 181.

[2] Nebst seiner Person und seinem Weltschmerz.

VI.

Heines Tragödie „Ratcliff", ihr Verhältnis zum Schicksalsdrama; der Byronsche Heldentypus bei Heine.

Höher als den «Almansor» schätzte Heine selbst seinen «Ratcliff». In diesem Drama offenbarte er seinen wilden Schmerz um den Verlust der Geliebten und einen masslosen Hass gegen den begünstigten Nebenbuhler. «Eine Hauptkonfession liegt im Ratcliff...,» schrieb er an Immermann, «ich bin von dem Werte dieses Gedichtes überzeugt, denn es (das Gedicht) ist wahr, oder ich selbst bin eine Lüge; alles andere, was ich geschrieben und noch schreibe, mag untergehn und wird untergehn.» —

«Ich und mein Name werden untergehen,
Doch dieses Lied muss ewiglich bestehen»

heisst es in Widmungsversen an Christiani (Nl. II, 23). Heine zeigt hier, auch in Hk. 13, denselben Stolz auf seine dichterischen Leistungen, den auch Byron gelegentlich äusserte (Ch. H. III, 6; IV, 134):

«Not in the air shall these my words disperse,
Thoug I be ashes...» —

Noch 1851 liess er seine Tragödie in der 3. Auflage der «Neuen Gedichte» wieder abdrucken (II, 522),

« weil sie als eine bedeutsame Urkunde zu den Prozessakten meines Dichterlebens gehört. Sie resümiert nämlich meine poetische Sturm- und Drangperiode, die sich in den « jungen Leiden » des Buchs der Lieder sehr unvollständig und dunkel kund gibt. »

Von einer solchen Dichtung erwarten wir mehr Selbständigkeit als der « Almansor » aufzuweisen hatte, und in der Tat ist der Einfluss Byrons hier zwar tief, aber weniger breit und allbeherrschend.

Die Handlung des in drei Tagen « in einem Zuge und ohne Brouillon » (II, 522) geschriebenen Einakters begibt sich in neuerer Zeit im nördlichen Schottland. Als William Ratcliff in seiner Liebe zu Maria abgewiesen wurde, hat er einen furchtbaren Schwur getan, jeden zu erschlagen, der sich als Bräutigam ihr nähern sollte. Schon zwei Liebhaber hat er am Hochzeitstag im Duell gefällt, vom dritten aber wird er selbst überwunden. Er eilt aufs Schloss und nimmt der Geliebten und sich das Leben.

Den byronischen Erzählungen entlehnt ist in diesem Grundriss, wie im « Almansor », die Stellung des Helden zwischen einem leidenschaftlich geliebten Weibe und einer Räuberbande. Letztere ist für die Handlung von keiner Bedeutung und dient nur zur Einführung und Charakterisierung des Helden. Sie ist in ihrer Gemeinheit viel realistischer gezeichnet, als das bei Byron üblich war, so dass uns Ratcliff als ihr Führer und Rechtfertiger nicht recht glaublich erscheint. Die Rolle der Maria zwischen einem Liebhaber und einem Bräutigam ist wieder aus dem Lebenskreise des Dichters gegriffen, findet aber auch ihre Analogien im « Giaour » und in der « B. of Abydos ». Der Zweikampf Ratcliffs mit Douglas, seine Niederlage und der Vernichtungskampf haben eine entfernte Parallele in « Lara » (II, 3, ff.). Mit Byrons Dramen zeigt die Handlung

keine Berührungspunkte; ihren düsteren Ton verdankt sie, nebst den persönlichen Umständen des Dichters, den Einflüssen der Schicksalstragödie.

Um das wilde Vorgehen Ratcliffs zu motivieren, wird die Liebe als allbezwingendes Schicksal aufgefasst, und mit Heranziehung der Vorgeschichte auch äusserlich so dargestellt: schon der Vater Ratcliffs, die Mutter Marias waren in Leidenschaft zu einander entbrannt; aus Laune aber nahm sie — wie später auch ihre Tochter — einen Ungeliebten zum Gemahl, und Edward Ratcliff fiel von der Hand ihres eifersüchtigen Gatten. Diese beiden nun umschweben, dem Zuschauer sichtbar, in allen bedeutenden Augenblicken ihre Kinder als Nebelgestalten[1]. Sehnsüchtig und stumm strecken sie nach einander die Arme aus, um sofort wieder auseinander zu fliehen. Sie vereinigen sich und verschwinden erst, als die Erben ihrer Liebe im gemeinsamen Tode Ruhe finden, und der störende Dritte, der Vater Marias, mit ihnen gefallen ist.

Von ihnen fühlt sich Ratcliff zu allen seinen Handlungen gedrängt (S. 325):

«Es gibt entsetzlich seltsame Gewalten,
Die mich beherrschen; dunkle Mächte gibt's,
Die meinen Willen lenken, die mich treiben
Zu jeder That, die meinen Arm regieren,
Und die schon in der Kindheit mich umschauert.»

Diese dunkle Macht spricht in seiner Brust jenen furchtbaren Racheschwur, nur sie billigt sein Handeln; sie kämpft auf seiner Seite, so dass sein Schwert den Weg findet zur Brust des Gegners wie die Lawine ins Tal, das Eisen zum Magnet (S. 328, 331). Das «bleiche Nachtgespenst» weist ihn zum Morde der Maria auf das Schloss hin (336) und wird nachher von

[1] Vgl. Grillparzers «Ahnfrau».

ihm selbst zum Kampf herausgerufen (343). Diese Grundidee sollte (5. Januar 1823) «ein Surrogat für das gewöhnliche Fatum sein,» obgleich Heine in einer Rezension noch vor einem halben Jahr, im Sommer 1821, die Schicksalsidee und das Beklemmende der «neuern Tragödien» (VII, 167 ff.) entschieden verworfen hatte. Der Einfluss einiger jener Tragödien eines Tieck, Werner, Müllner, Houwald und Grillparzer reichte aber noch weiter: die Rolle des schicksalschweren Datums wird hier von den Hochzeitstagen übernommen, an denen die fünf Totschläge Ratcliffs erfolgen, und das verhängnisvolle Requisit[1], das die Verwicklung verschuldet, weiterträgt und endet, ist ersetzt durch das Lied der alten Margarete. Schon Zacharias Werner hatte im «Vierundzwanzigsten Februar» zu Anfang und gegen Ende des Stückes die schottische Ballade vom blutigen Schwert des Edward zur Stimmungserzeugung verwendet; von ihm angeregt[2], verflocht auch Heine sie äusserst geschickt in seine Handlung. Das Singen dieser Ballade war schon der Grund, dass die Eltern des Liebespaares sich entzweiten; die alte Margarete, die einzige Zeugin von

[1] J. Minor: «Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern», Frankfurt a. M. 1883; S. 76, 123, 136, 166.

[2] Für den Einfluss Werners auf die ganze Stimmung des Dramas vgl. «24. Febr.»: «Welch Getöse der Föhn heut wieder treibt!.. Welch Geräusch? — Es klopft ans Fenster! — Muss doch zuseh'n — — 'ne Eule klammert sich ans Fenster an!» und Ratcliff (S. 342):

«Wer sprach das blut'ge Wort? War's dort die Eule,
Die sich ans Fenster klammert? War's der Wind,
Der im Kamin pfeift?...»

Noch 1851 erinnert er sich an die Stelle, wo Werner im Prolog von seinem «Schreckgedichte» spricht, das «als ich sang es, schwirrte — Gleich Eulenflügeln!» und brüstet sich (II, 522) über den Ratcliff: «Während dem Schreiben war es mir, als hörte ich über meinem Haupte ein Rauschen, wie der Flügelschlag eines Vogels» usw. Physiologisch dürfte es sich bei der Aufregung des Schaffens um einen Blutandrang gegen den Kopf handeln.

der Ermordung Edward Ratcliffs, wiederholt in ihrem Wahnsinn die Anklage gegen Marias Vater durch Anstimmen des: «Was ist von Blut dein Schwert so rot, Edward, Edward?» und ihr Gesang zieht sich entscheidend und rechtfertigend durch die ganze Katastrophe.

Die Gestalt der tollen Margarete selbst ist zurückzuführen auf die Vorliebe der Schicksalstragödie «für versifizierten Wahnsinn[1]»; sie hat ihre Parallele in Müllners «König Yngurd» (1817), wo die wahnsinnig gewordene Brunhilde durch ihr Irrereden die Katastrophe aufhellen soll[2].

Auch der Schwarzenstein als «locus fatalis» hat in den Schicksalstragödien seinesgleichen[3]; das Picken der Wanduhr ist auch dort ein beliebter Stimmungserreger. Schliesslich findet sich das Hervorheben eines bedeutungsvollen Ausspruches durch mehrmaliges Wiederholen, wie das «Führe uns nicht in Versuchung» des kleinen Willie, auch bei Müllner und Houwald[4].

Im «Almansor» machte sich eine Einwirkung der Schicksalstragödie höchstens in dem Motiv der Kindervertauschung[5] geltend, im «Ratcliff» (Februar 1822) ist sie stofflich und, wie wir bald sehen werden, auch in der Form bereits mächtiger geworden als der Einfluss Byrons[6].

---

[1] Minor, S. 171.

[2] Strodtmann I, 254 weist auf die Verwandtschaft der tollen Margarete mit den Stammhexen der W. Scottschen Romane hin. Ebenso wurde die Lokalisierung der Handlung in Schottland schon von zeitg. Kritiken (Wiener Jahrbücher Bd. 31, S. 160, 163, und Lit.-Blatt zum Morgenblatt 1823 Nr. 50) auf den Einfluss W. Scotts zurückgeführt.

[3] Minor, S. 176.

[4] Minor, S. 164.

[5] Minor, 127 u. a. Vgl. in der «Ahnfrau» Jaromir, der seinen Vater nicht kennt.

[6] Es ist also unrichtig, wenn Ackermann (S. 172) nebst einem Hinweis auf den byronisierenden Charakter Ratcliffs auch spricht von der «wilden, düstern Art des Stückes, wie sie durch L. Byron in Kurs gesetzt wurde.»

Am wesentlichsten tritt dieser Einfluss des englischen Dichters in der Charakterisierung William Ratcliffs hervor, in dem, unter den Gestalten Heines, der byronische Heldentypus am schärfsten ausgeprägt ist. Er ist der gefallene Engel, der zum Teufel wird, wie ihn Byron in den verschiedensten Verhüllungen immer wieder hatte auftreten lassen[1]. Am meisten Ähnlichkeit hat Ratcliff mit Ch. Harold und Lara, den leidenschaftlichen Weltschmerzlern aus Byrons erster Periode; am wenigsten mit den faustischen Denkern Manfred und Cain, welch letzterer erst vor kurzem (Dezember 1821) in die Welt gegangen war.

Als Ratcliff die Maria zuerst kennen lernte (337) schien er noch lämmchensanft, seine Stimme klang weich, sein Auge schaute spasshaft lieb und fromm drein; als sie ihn aber, trotz der beiderseitigen innigen Liebe, aus blosser Laune, mit einem höhnischen «Nein» abfertigte, sah er plötzlich aus

«wie ein Gespenst,
So blass, so starr und wild verzerrt und blutig,
Und drohend grimm, als wollt' er mich ermorden»

Der Fall dieser Engelsnatur ist hiermit für immer entschieden. Mit Recht wies schon Alexis beim Erscheinen der Tragödien, und nach ihm Strodtmann (I, 256), auf die Schwäche dieser Motivierung hin. Eine immerhin vorübergehende lyrische Stimmung wird hier zum einzigen Hebel aller Entschlüsse und Handlungen eines dramatischen Helden. Byron pflegte solchen Sturz tiefer zu begründen: es ist gerade ihr sittlicher Idealismus, der seine Helden durch Enttäuschungen hindurch zum Menschenhass und oft bis zum Kampf gegen die Gesellschaft treibt.

«The time hath been, when no harsh sound would fall
From lips that now may seem imbued with gall»

[1] Siehe S. 58 ff.

sagt der Dichter von sich selbst[1] und vom Korsaren (I, XI):

«Warp'd by the world in Disappointment's school,
In words too wise, in conduct *there* a fool;
Too firm to yield, and far too proud to stoop,
Doom'd *by his very virtues* for a dupe... »

Vergleiche III, 23; Manfred III, 1, Lara I, 18:

« His early *dreams of good* outstripp 'd the truth,
And troubled manhood follow'd baffled youth»

Auch Alp in der «Siege of Corinth» wird nicht — wie Melchior (S. 152) unrichtigerweise darstellt — durch die Abweisung seiner Liebe, sondern zuerst und wesentlich durch Verleumdungen, denen er sich durch die Flucht entziehen musste (IV) zum Renegaten und Feind seiner Vaterstadt. Wo die Liebe das einzige Motiv ist, wie im «Giaour», begnügt sich der Held mit einmaliger persönlicher Rache und zieht sich dann in ein Kloster zurück. Mit so schwacher Rechtfertigung wie Ratcliff stehen also die grossen Verdammten Byrons in ihrer Menschenfeindlichkeit niemals da; im Gefühl dieser Unzulänglichkeit schiebt Heine seinem Ratcliff nebenbei auch sozial-revolutionäre Gedanken unter[2].

Seine Enttäuschung in der Liebe zu vergessen, stürzt sich Ratcliff in das Gewühl Londons. Er hat frühzeitig seine Eltern verloren und ist sein eigener Herr (S. 327) — wie Byron selbst (Engl. Bards T. 3, 246) — wie Lara, den sein Dichter deswegen tief beklagt (I, 2).

Er gibt sich nun, die Qual seines Herzens zu übertäuben, einem zügellosen Leben hin. Schon Ch.

[1] Engl. Bards and Scotch Reviewers; T. 3. 260.

[2] Mit Stolz sprach Heine 29 Jahre später von diesem prophetischen Vorahnen der kommenden «grossen Suppenfrage» (II, 522).

Harold begann mit der Schilderung eines wüsten Treibens (I, 2-11), das der Junker in müder Übersättigung aufgibt; ähnlich sucht Lara (I, 8) durch ein wildes Abenteurerleben seinen Gedanken zu entrinnen:

« Twas strange — in youth all action and all life,
Burning for pleasure, not averse from strife;
Woman — the field — the ocean — all that gave
Promise of gladness, peril of a grave,
In turn he tried — he ransack'd all below,
And found his recompense in joy or woe,
No tame, trite medium; for his feelings sought
In that intenseness an escape from thought »

und Manfred sagt von sich (II, 2):

« I plunged amidst mankind — Forgetfulness
I sought in all... »

Ebenso Ratcliff (S. 327):

« Portwein, Champagner, alles wollt' nicht fruchten;
Nach jedem Glase ward mein Herz betrübter.
Blondinen und Brünetten, keine konnt'
Forttändeln und fortlächeln meinen Schmerz.
Sogar beim Pharo fand ich keine Ruh'. »

Diesem Seelenzustand entspricht jenes höhnische und verzweifelte Lächeln, das bei Byron so oft geschildert wird, Giaour, T. 2, 276:

« Not oft to smile descendeth he,
And when he doth 'tis sad to see
That he but mocks at Misery.
How that pale lip will curl and quiver!
Then fix once more as if for ever;
As if his sorrow or disdain
Forbade him e'er to smile again. »

Lara (I, 5, I 17):

« ... that smile, if oft observed and near,
Waned in its mirth, and wither'd to a sneer »

Corsair (I, 9; III, 21; II, 13):

« ... with extremest grief
Is link'd a mirth — it doth not bring relief —
That playfulness of Sorrow ne'er beguiles,
And smiles in bitterness — but still it smiles »

Vergleiche Ch. H. (I, 8).

Bezeichnenderweise spielen sich nur die Helden aus Byrons erster Periode mit diesem Lächeln auf. Der tiefere Schmerz eines Manfred und Cain führt sie in die Einsamkeit und lässt ihre Gesichtszüge erstarren.

Auch in diesem Punkt reiht sich Ratcliff den ersteren an; es wird von ihm erzählt (330):

« Oft sass er zwischen uns vergnügt und lachend —
Nur lacht' er gar zu hell — erzählte Spässe —
Nur gar zu wilde Spässe — und er war
Vergnügt und lachte — O da zuckte plötzlich
Und grässlich spöttisch seine Oberlippe... »

Nachdem er in Saus und Braus sein Erbteil verprasst hat, lebt er von Spiel und Borg und schliesslich von ritterlichem Strassenraub. Aber bei alledem bleibt er eine vornehme Natur; er beschützt gelegentlich sogar einen Überfallenen, allerdings mit bitterm Lächeln, S. 333:

« Es war nur ein Grille,
Dass ich Euch half. Drei lagen über Euch.
Das war zu viel. Wär's einer nur gewesen,
Bei Gott! ich wäre still vorbeigeritten. »

Er spricht selbst von seinem Leichtsinn, von seinem Stolz und Trotz (341). Stolzverzerrt waren schon die Züge seines Vaters (326). Stolz und Trotz sind auch die Charaktereigenschaften, in denen die Helden Byrons ihren Halt suchen und ihre Grösse zeigen, Ch. Harold III, 12:

« Proud though in desolation »

Giaour, T. 2, 278:

« ... that stony air
Of mix 'd defiance and despair! »

Corsair I, 16; II, 8; II, 10:

« — the weak alone repent! »

Lara I, 5; I, 18; I, 17:

« Yet there was softness too in his regard,
At times, a heart as not by nature hard,
But once perceived, his spirit seem'd to chide
Such weakness, as unworthy of its pride,
And steel'd itself, as scorning to redeem
One doubt from others' half withheld esteem »

Siege of Cor. 21; Manfred II, 4; III, 4; III, 1

« The lion is alone, and so am I. »

Vergleiche auch die Gestalt Lucifers im « Cain ».

Freilich fehlt Ratcliff, bei allem Stolz, die Grandezza der byronischen Helden, die er durch grössere Beweglichkeit des Geistes ersetzt — ein Gegensatz, der auch für das ganze Wesen Heines im Vergleich zu dem Byrons zutrifft. Bezeichnend ist hiefür der spekulierende Gedanke Ratcliffs, seine Verdammnis wenigstens ausnützen zu wollen (332):

« Und bin ich mal verdammt zur ew'gen Hölle,
Wohlan, so will ich auch ein Teufel sein,
Und nicht ein jämmerlicher, armer Sünder. »

Byrons Missetäter werfen ihre Seele einfach fort, Ratcliff will die seine wenigstens gut verkaufen.

Bei Ratcliffs Räuberleben sind seine Fäuste stark geworden, sein Auge funkelt wild, und seine Stimme schallt dem reichen Lord auf der Landstrasse schrecklich ins Gehör (327). Er schilt sich selbst (335) im Hinblick auf die Schranken seiner Macht — und in Er-

innerung an die Schlussbetrachtung Karl Moors[1] — einen starken Riesengeist,

« Der Grossbritaniens Menschen und Gesetze
Verhöhnt, der trotzig mit dem Himmel rechtet ».

Byron hat die schärfste Charakteristik seines Heldentypus dem Abt im « Manfred » (III, 1) in den Mund gelegt; sie beleuchtet aufs trefflichste die Familienähnlichkeit auch im Charakter William Ratcliffs:

« This should have been a noble creature: he
Hath all the energy which would have made
A goodly frame of glorious elements,
Had they been wisely mingled; as it is,
It is an awful chaos — light and darkness —
And mind and dust — and passions and pure thoughts
Mix'd, and contending without end or order,
All dormant or destructive »

Wir haben Ratcliffs Verhältnis zu den gefallenen Engeln Byrons dargelegt: er hat mit ihnen die allgemeinen Charakteranlagen und die Entwicklungsphasen gemein; aber die Menschenfeindlichkeit und die stolze Zurückhaltung der meisten von ihnen sind bei ihm weniger ausgesprochen; dagegen ist enttäuschte Liebe als einzige Ursache solcher übertriebener Wirkungen nur bei ihm zu finden. Eben dieses ist aus dem inneren Erleben des Dichters hinausprojeziert und macht sein Werk zu einer « Hauptkonfession ».

Aber nicht nur objektiv, als dramatische Figur, stellt Heine einen Vertreter dieses Menschentypus auf. Vielmehr scheint er in seiner Lyrik sich selbst gelegentlich in diese Rolle hineingedacht zu haben, er will sich hier und da selber als eine Ratcliffnatur darstellen, und schon zeitgenössische Kritiker machten

[1] Schillers « Räuber », V, 2.

auf diesen Zug von «Hochmut und Höllenschmerz» in seinen lyrischen Bekenntnissen aufmerksam. Die eigentliche Ursache seines Schmerzes, seiner stolzen Menschenverachtung, haben wir bereits in seinen Lebensverhältnissen gefunden; aber in der Art, wie er sie darstellt — und nur in dieser — dürfen wir neben ursprünglicher Natur wohl auch literarische Pose annehmen, ein Arrangement des Kostüms à la mode Byron.

«Ich hab' so lang als ein Komödiant
Mit dir gespielt die Komödie»

schreibt er (Hk. 44) über seine Liebeslyrik; aber auch:

«Ach Gott! im Scherz und unbewusst
Sprach ich, was ich gefühlet;
Ich hab' *mit dem Tod in der eignen Brust*
Den sterbenden Fechter gespielet.»

Wir wollen nicht wie Melchior (164) diese letzte Behauptung zu einer blossen Selbsttäuschung verflüchtigen, sondern dürfen nach dem bisher Dargestellten dem Dichter aufs Wort glauben.

Für einen ähnlichen Hang schon in der ursprünglichen Naturanlage der beiden Dichter[1] zeugt die merkwürdige Tatsache, dass beide, unabhängig von einander, für ihre Lebensführung den charakteristischen Wahlspruch erkoren hatten: «Aut Cäsar aut nihil»; Byron schrieb ihn in sein Tagebuch am 23. Nov. 1813; Heine teilte ihn am 27. Okt. 1816 einem Freunde mit. Ähnlich bekennt Heine in Hk. 24:

«Du wolltest glücklich sein, *unendlich glücklich,*
Oder unendlich elend, stolzes Herz,
Und jetzo bist du elend.»

[1] Zu folgendem vgl. Melchior S. 150 ff.

Bei beiden Dichtern war in ihrer Jugend das Verlangen zu glänzen ungewöhnlich stark ausgebildet; da es ihnen nicht gleich gegeben war, durch ideale Grösse zu imponieren, so suchten sie wenigstens als vielerfahrene Sünder sich interessant zu machen; beide wurden in dieser Selbstanschwärzung bestärkt durch das schamhafte Bestreben, ihre wahre Gefühlsinnigkeit zu verbergen und lieber frivol zu scheinen als sentimental.

Rousseau, ein Jugendfreund Heines, erzählt von ihm[1]: «Der Dichter schämt sich seiner Gutmütigkeit, er will absichtlich seinen Zeitgenossen eckig, wild und verdorben erscheinen, und die Sucht, sich selbst in einem schlimmen Lichte darzustellen, ist bis zur Schwachheit in ihm ausgereift.» Die Wurzeln einer Ratcliffnatur sind schon hier gegeben; wie weit aber Byron dabei von Einfluss gewesen, lässt sich in keiner Weise bestimmen. Zu einem byronischen Helden fehlt Heine das tiefere Schuldbewusstsein und der daraus entspringende geheimnisvolle Schimmer.

Wie Ratcliff, rühmt sich auch sein Dichter des freien Verkehrs mit Blondinen und Brünetten[2]; er erzählt auch gern von der schlechten Gesellschaft, mit der er verkehrt (Nl. II, 24):

> «Auch hab' ich mich ehrlich Tag und Nacht
> Mit Lumpengesindel herumgetrieben» —

Durch seine Erfahrungen ist auch er zum grossen Menschenverächter und Schweiger geworden, zu stolz, seine Liebe zu gestehen oder gar sich zu beklagen (Hk. 53):

---

[1] Strodtmann I, 69.

[2] Siehe oben S. 167 ff.

«O, dieser Mund ist viel zu stolz
Und kann nur küssen und scherzen;
Er spräche vielleicht ein höhnisches Wort,
Während ich sterbe vor Schmerzen.»

Und wenn auch vor Weh sein Herz fast bricht, er kann weder lachen noch weinen (L. I. 35) und nur ein «gelles Lachen» (Fr. Sonette III) bleibt ihm, wie seinem Ratcliff, noch übrig, um seiner Verzweiflung Luft zu machen. Auch bei ihm soll die seelische und geistige Überlegenheit bekundet werden durch ein höhnisches Lächeln, durch das «böse, kalte Zucken» um die Lippen, das die arglosen Menschenkinder erschreckt (Berg-Idylle 2). Weiter möchten wir die Parallele nicht verfolgen: denn während der byronische Heldentypus im «Ratcliff» plastisch vor uns hingestellt wird, wirft er über das Buch der Lieder nur einen vagen Schatten, dessen verschwimmende Umrisse sich nur willkürlich nachzeichnen liessen.

* * *

Kehren wir zurück zum Drama! Für die Figuren ausser Ratcliff haben wir eine geistige Vaterschaft Byrons nicht anzunehmen. Maria trägt freilich die allgemeinen «schönen, stillen, liebefrommen Züge» (326) seiner typischen Frauengestalten, bloss einer Vergleichung zulieb werden ihr aber Stolz und Trotz zugeschrieben (341), die sie nirgends betätigt. Einfache, tüchtige Männercharaktere wie Heines Graf Douglas sind bisher bei Byron nur als Nebenpersonen aufgetreten[1] und aus ihren unbestimmten Zügen war für Heine nichts zu lernen.

[1] In den zwei Italienerdramen «Marino Faliero», «The Two Foscari» und in «Sardanapalus».

Technisch hat diese «sehr kleine, nordisch düstre Tragödie» (24. Dez. 1822), diese «dramatisierte Ballade» (II, 522) keinerlei Beziehung zu den handlungsarmen Dialogstücken Byrons. Die Ereignisse spielen sich in rascher Folge und in einem einzigen Akte ab, wie in Werners «Vierundzwangistem Februar»; nur dass Heine mehrmals den Ort wechselt. Die lyrische Weitschweifigkeit des «Almansor» ist einer knappen Sprache gewichen[1], die sich auf die für die Handlung notwendigsten Äusserungen beschränkt. Für Entlehnungen einzelner Stellen ist somit wenig Raum gelassen; immerhin werden wir auch hier gelegentlich an Byron erinnert. So lehnt sich die ironische Schilderung Londons durch Douglas (314) an ähnliche Stellen in «Ch. Harold», «Beppo» und in den fünf ersten Gesängen des «Don Juan» an; die letzten Cantos dieses Gedichtes, mit ihrer breiten Schilderung des englischen high-life, waren noch nicht erschienen[2] Hier wie dort haben wir dieselbe rasche Häufung von Verben und Substantiven: Ch. H. I 69:

«Thy coach of hackney, whiskey, one-horse chair,
And humblest gig trough sundry suburbs whirl»

Ratcliff, S. 314:

«Man rennt, und fährt, und jagt, Strass' auf Strass' ab.»

Vergleiche ferner Beppo, Strophe 86:

«In this they're like our coachmen, and the cause
Is much the same — the crowd, and pulling, hauling,
With blasphemies enough to break their jaws,
They make a never intermitting bawling.»

---

[1] Brief vom 10. April 1823.

[2] Ch. H. I, 69; Beppo 47 ff., 58 f., 86; D. J. I 135, IV 109, V 58 f.

Ratcliff, S. 314:

« Die Patrioten liegen
In dunkeln Schenken und politisieren,
Und subskribieren, wetten, fluchen, gähnen,
Und saufen auf das Wohl des Vaterlands.» —

Zu Beppo 58:

« . . . 'tis a hall
Where people dance, and sup, and dance again . . .
'Tis (on a smaller scale) like our *Vauxhall.* »

vergleiche:

« Man schläft des Tags, und macht zum Tag die Nacht.
Vauxhall und Routs und Picknicks drängen sich.»

Mehr als eine stilistische Nachbildung ist die folgende:

Manfred II 2;

«She was like me in lineaments — her eyes,
Her hair, her features, all, to the very tone
Even of her voice, they said were like to mine;
But soften'd all, and temper'd into beauty. »

Schon Dœring rühmte in seiner Manfred-Übersetzung (1821)[1] die Schönheit dieser Verse und Heine wiederholt (341):

«Deine Züge sind
Zwar schöner, edler, reiner als die mein'gen;
Doch sind sie ihnen ähnlich. Diese Lippen
Umzuckt derselbe Stolz, derselbe Trotz.
Hier sitzt der Leichtsinn ebenso wie dort . . .
Die Stimm' klingt wie die mein'ge, nur weit sanfter.
Das tiefe Blau des Auges ist dasselbe;
Nur glänzender bei dir.»

[1] Schumann 3, VII.

Wie die Seelengrösse Manfreds in seinem kühnen Trotz gegen die Geisterwelt liegt (I 1, II 4, III 4), so sagt auch Ratcliff (336): «mein Wille ist von Eisen und ist allmächt'ger noch als Gott und Teufel». Auch hier werden in byronischer Weise Himmel und Hölle gerne hereingezogen (327, 332); doch haben wir gesehen, dass sie bereits in Heines allerfrühsten Dichtung einen bedeutenden Platz einnahmen. Byrons Metapher von der stürzenden Schneelawine (S. of Cor. 24, Manfred I 2) wird von Ratcliff im Munde geführt (331). Bei der karrikierenden Verhöhnung des dichterischen Geistes (325) mögen ebenfalls Reminiszenzen vorschweben, da Byron diesen Typus wiederholt ironisiert[1]; vergleiche Ch. Harold I 72: «moonstruck bards» und Ratcliff (325): «weicher Mondscheinheld».[2] —

---

[1] Don Juan III, 78—86, 87—92 u. a., V 1; Beppo 73 ff.

[2] Die groteske Bildlichkeit dieser Stelle erinnert allerdings mehr an Shakespeare; vergl. König Heinr. IV, I. Teil, III 1, Percy: «Ich wär' ein Kitzlein lieber und schrie Miau, als einer von den Vers-Balladen-Kramern» etc., Worte, die Byron seinen «Engl. Bards and S. Rev.» als Motto voranstellte. Shakespearisierende Züge finden sich auch sonst in den beiden Tragödien; so die Umsetzung der Metapher in Handlung: vgl. Hamlet: (III, 2. Schauspieler kommen mit Flöten) «O die Flöten! Lasst mich eine sehn . . .» Da die Freunde nicht darauf zu spielen vermögen: «Wetter! denkt ihr, dass ich leichter zu spielen bin als eine Flöte?» . . . und Almansor (295): (hebt eine Kastanie von der Erde) «Durch wessen Schuld liegt diese Frucht am Boden?» Hassan: «Durch Wurm und Sturm . . .» Almansor: «Soll nun der Mensch, die allerschwächste Frucht, nicht auch zu Boden fallen . . .» — Ferner Hamlet III 1: «Sterben — Schlafen — Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's», worauf Heine anspielt in einem Briefe vom 5. Nov. 1823: «Ha, da liegt's, würde der Prinz Hamletius sagen» und im «Ratcliff» (332): «Ha! Ha! das ist's. Deshalb darf ich nicht sterben.» — Vgl. ferner Sommernachtstraum II 1, 2: Oberon: «Ich weiss 'nen Hügel» usw., und Elfenchor, mit «Almansor» 307, 308: «sanft will ich dich betten auf Rosen» usw. Schliesslich Macbeth I 3 (Hexenszene): «Wer sind Jene, so eingeschrumpft, so wild in ihrer Tracht? . . . Jede legt den dürren Finger auf die welken Lippen . . .»; Ratcliff (335) (in Wut ausbrechend): «Verdammte Hexen . . . reibt nicht verhöhnend eure Zeigefinger! . . . das schwarze Gift aus euern dürren . . Leibern.»

Wir haben gesehen, wie im «Rateliff» der Einfluss Byrons vor dem der Schicksalstragödie stark zurücktritt. Der Zauber des englischen Dichters hat seit dem «Almansor» schon bedeutend an Wirkung verloren. Zwar machen die Eindrücke der lyrischen Erzählungen sich nochmals geltend in der Gestalt Ratcliffs, in seiner Stellung zwischen der Räuberbande und der Geliebten, aber die neueren Publikationen Byrons hinterlassen vergleichsweise nur geringe Spuren. Zwei Jahre später schreibt Heine bereits: «Ich las ihn selten seit einigen Jahren» und 1826 fühlt er lebhaft, dass er kein Nachdichter Byrons mehr sei.

Die Andeutungen über eine neugeplante «in jeder Hinsicht originale Tragödie» (26. Juni 1823) sind zu dürftig, um daraus bestimmter auf ihr Verhältnis zu Byron schliessen zu können. Sie sollte «sehr tief und düster» werden und den venezianischen Karneval zum Hintergrund haben (23. August 1823), wie «Beppo».

Inhalt.

	Seite
Vorwort	VII—X
I. Die Aufnahme Byrons in Deutschland.	
A. Erscheinungsjahre von Byrons Werken	1—3
B. Zeit und Wege des Eindringens in Deutschland .	3—14
C. Berührungspunkte mit der zeitgenössischen deutschen Literatur	14—19
D. Schwankungen in der Wertschätzung Byrons . .	20—29
E. Übersetzungseifer	29—34
F. Beleuchtung von Byrons literarischer Umgebung durch die Anthologien	35—44
G. Wodurch wirkte Byron in Deutschland?	
1. Das Interesse für Byrons Person	45—51
2. Das Interesse für Byrons Dichtertalent . . .	51—57
3. Das Interesse für Byrons Heldentypus	58—80
II. Heines Verhältnis zu Byron im Urteile der Kritik. Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik von 1822 bis zur Gegenwart	81—113
III. Heines persönliche Auffassung von Byron in verschiedenen Lebensaltern	114—127
IV. Das „Byronische" in der Jugendlyrik Heines.	
A. Heines Übersetzungen aus Byron und ihre Nachwirkungen in seinen Gedichten	128—148
B. Einflüsse der deutschen Romantik; Heine als Weltschmerzler und Menschenfeind	148—170
C. Weitere Nachahmungen Byronischer Gedichte . .	170—191
V. Heines Tragödie „Almansor", ihre Quellen, ihre Beeinflussung durch Byron	192—210
VI. Heines Tragödie „Ratcliff", ihr Verhältnis zum Schicksalsdrama; der Byronsche Heldentypus bei Heine	211—228

Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

7. Heft.

Dr. Karl Wenger.

Historische Romane deutscher Romantiker.

(Untersuchungen über den Einfluss Walter Scotts.)

Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1905.

Historische Romane

deutscher Romantiker

853x
955c

(Untersuchungen über den Einfluss Walter Scotts)

von

Dr. Karl Wenger.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1905.

Vorwort.

Die grossartige Bewegung, die Walter Scott in der literarischen Welt Europas im zweiten und dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hervorrief, ist in ihrem Gesamtverlauf schon längst bekannt. Wenigstens so bekannt, dass jede Literaturgeschichte anzugeben weiss, welche Schriftsteller Nachahmer und Schüler des grossen Schotten sind, worin sie ihn erreichten und worin sie ihrem Meister niemals gleichzukommen vermochten. Weniger bekannt dagegen sind als historische Romanschriftsteller die engern und weitern Anhänger der Romantik, jene Männer, die an die Wiederbelebung der Vergangenheit in Geschichte und Kunst mit lebhaftem Eifer herangehen. Da sie zeitlich unter dem Einfluss des schottischen Erzählers stehen können, drängt sich die Frage auf, ob sich diese Dichter die erfolgreiche Kunstmethode Walter Scotts anzueignen gewillt und geneigt waren oder ob die langsam alt werdenden romantischen Kunstanschauungen für ihre Produktion ausschlaggebend waren. Die folgenden Untersuchungen wollen sich damit befassen, die Werke dieser romantischen Dichter historischer Romane daraufhin zu prüfen, welchen Anteil Walter Scott an ihrem Entstehen genommen hat. Es handelt sich also um ein Abwägen dessen, was dem Ursprunge nach deutschromantisch und persönlich und dessen, was unter dem Einfluss

jener Wandlung steht, die sich zum grossen Teil durch Walter Scott im literarischen Leben vollzog. Dabei soll erörtert werden, was dem schottischen Dichter seine rasche glänzende Berühmtheit erleichterte: gewisse literarische Traditionen sowohl, wie auch allgemeine Zeitumstände. Von Walter Scott soll ausgegangen werden; das Originelle der Waverley-Novels bedarf einer eingehenden Untersuchung, damit hierauf eine Beantwortung der Frage möglich werde, worin das Geheimnis ihres Erfolges bestehe, weshalb ihr Sieg ein so leichter und so vollkommener war. Art und Sinn besonders der deutschen Bewegung will ich charakterisieren, damit hierauf eine Einreihung der dieser Arbeit zugrunde liegenden Werke und Dichter, Fouqués, Arnims und Tiecks, möglich werde. Der Nachdruck ruht aber auf diesen Dichtern selbst. Ihre historischen Erzählungen sollen geprüft werden auf ihren Anteil an den Anschauungen der Zeit im allgemeinen und an den verschiedenen Kunstübungen im besondern.

Diese im Jahr 1903 abgeschlossene Arbeit war längst im Satz, als Reinhold Steigs Buch «Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm» (Stuttgart und Berlin 1904) erschien; die reichen Mitteilungen über Arnims historische Novellistik, insbesondere über die «Kronenwächter», die sich da finden, mussten deshalb zu meinem aufrichtigen Bedauern unbenützt bleiben.

Wilhelm Hans' knappe Zusammenstellung der «Quellen und historischen Grundlagen von Arnims Kronenwächtern» (Euphorion Bd. 10, 153—159) bestätigt die auch von mir hervorgehobene Tatsache, dass Arnims Werk auf intimer Kenntnis der Zeit ruht. Den Gegensatz Arnims und Scotts beleuchtet nichts besser als der Bericht, den Arnim im November

1830 an Bettina sandte, nachdem er zum ersten Male die Stadt Waiblingen gesehen hatte: «Mit klopfendem Herzen stand ich an dem Tore von Waiblingen mit meinem Wagen, ich blickte hinein, aber *es sah mir ganz anders aus, als ich es mir gedacht hatte,* da liess ich weiter fahren nach Schorndorf; *es muss so gewesen sein, wie ich es mir dachte, vierhundert Jahre ändern viel.*» Das kostbare Zeugnis ist von R. Steig in der Sonntagsbeilage der Schwäbischen Kronik vom 16. Oktober 1897 uns geschenkt worden. Schärfer konnte romantische Phantasie ihre Rechte gegenüber dem Anspruch auf eine treue Schilderung des Milieus nicht betonen — einen Anspruch, auf dessen Erfüllung Scotts Meisterschaft begründet ist.

* * *

Zum Schlusse spreche ich Herrn Prof. Dr. O. F. Walzel, meinem hochverehrten Lehrer, für die gütige Förderung dieser Arbeit meinen wärmsten Dank aus.

Kapitel 1.

Walter Scott.

Um die Werke Walter Scotts verstehen und würdigen zu können, braucht man sich nicht in erster Linie nach seinen Vorbildern, seinen Mustern und Meistern zu erkundigen. Vielmehr können wir von vornherein sagen: die historischen Romane Scotts sind nicht entstanden durch Übernehmen und Weiterbilden literarischer Traditionen; sie sind naturgemäss und zwanglos, das Erzeugnis einer ganz besonders veranlagten Persönlichkeit: diese Persönlichkeit lebt sich aus und schenkt uns, was sie schaffen muss, ohne grossen Ehrgeiz, ohne das bewusste Streben, ein grosser Dichter, ein berühmter Schriftsteller zu sein. Wir haben also nicht zu untersuchen, welcher Schule Scott angehört und was er mit einer solchen gemein hat; betrachten wir aber Scott als Einzelerscheinung, so finden wir leicht, was ihn berühmt machte, und worin seine Grösse bestand.

Scott war es vergönnt, das zu werden, wozu ihn die Natur von vornherein bestimmte. Innere Anlagen und äussere Lebensverhältnisse vereinigten sich in seltener Weise zu einem harmonischen Ganzen und schufen einen Mann, dessen Schaffen und Hervorbringen kraftvoll und blühend gesund ist. Und die Ergebnisse dieses Schaffens liegen so klar und leicht verständlich, so leicht deutbar vor uns, dass wir der Mühe überhoben werden, tiefgründigen Ursachen nach-

zugehen. Darauf beruht denn auch das Hauptgewicht: Nicht ein gewaltiges Genie haben wir vor uns, das ans Tiefste und Letzte rührt und auf seine Weise die Welt zu deuten sucht, nicht einen leidenschaftlichen Kämpfer und Helden seiner Überzeugung, sondern nnr einen Erzähler, einen Mann, der in heiterer Schaffenslust Bilder vergangener Zeiten heraufbeschwört und in behaglich breitem Strome an uns vorüberziehen lässt, nur einen Romanschreiber, der selbst nicht allzu hoch von seinem Schaffen denkt. Und doch, wie gewaltig wirkte dieser Romanschreiber; halb Europa versetzt er in einen Taumel des Entzückens, junge, neue Geschlechter jubeln ihm zu und widmen ihm ihren Dank, überall wird er nachgeahmt und der historische Roman, eine verachtete Zwittergattung, erlebt ganz unerwartet und doch vielfach vorbereitet, eine hohe Blütezeit. Da ist zweierlei nötig: einmal muss die Persönlichkeit, die ein ganzes Zeitalter in Bewegung setzt, ausgeprägt eigenartig sein und dann muss sie schon vorhandenen, noch schlummernden oder kaum erwachten Bestrebungen und Gesinnungen kräftige Nahrung geben. Beide Punkte sind zu betrachten, denn beide begründeten Scotts Ruhm.

Vorderhand gilt es, Walter Scott als Persönlichkeit zu betrachten. Wir haben hiebei, um nicht oft Gesagtes wiederholen zu müssen, solche Gesichtspunkte einzunehmen, wie sie unserm Zwecke, der Feststellung und Erklärung von Scotts Einfluss, am besten dienen.

Nicht ohne Recht vergleicht man den Anblick von Scotts Leben mit dem Anblick einer reichen fruchtbaren Gegend. Das ist das Erquickende und Erhebende im Leben dieses Mannes, dass es urwüchsig

[1] Die folgenden Ausführungen stützen sich mehrfach auf: *Louis Maigron.* Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott. Paris. 1898.

ist, eng verwachsen mit dem Boden, dem es entsprungen, in kraftvoller Übereinstimmung mit der wirklichen Welt. Von hier aus müssen wir gehen und das Phänomen der Walter Scott-Manie erklärt sich von selbst. Gleichsam als zusammenfassendes Motto wollen wir einige Worte Carlyles hinsetzen, die mit freudiger Gewissheit Scotts Eigenart bestimmen. In seinen «Critical and miscellaneous Essays» steht ein Aufsatz über Sir Walter Scott, der veranlasst wurde durch Lockharts «Life of Sir Walter Scott.» Und in diesem Aufsatz — Carlyle hat davon gesprochen, dass man Scott nicht zu den eigentlich grossen Männern zählen könne — in diesem Aufsatz heisst es[1]: «Yet on the other hand, the surliest critic «must allow that Scott was a genuine man, which «itself is a great matter. No affectation, fantasticality, «or distortion, dwelt in him; no shadow of cant. — «The truth is, our best definition of Scott were per- «haps even this, that he was, if no great man, then «something much pleasanter to be, a robust thoroughly «healthy and withal very prosperous and victorious man. An eminently well conditioned man, healthy in «body' healthy in soul; we will call him one of the «*healthiest* of men.» Und dies zu einer Zeit, von der Carlyle sagt, sie sei «the sickliest of recorded ages,» einer Zeit «when British Literature lay all puking and «sprawling in Werterism, Byronism, and other Senti- «mentalism tearful or spasmodic (fruit of internal «wind), Nature was kind enough to send us two «healthy Men[2], of whom she might still say, not wi- «thout pride, ««These also were made in England, «such limbs do I still make there!»» Diese «Gesund-

[1] Carlyle: Critical and miscellaneous Essays; London, Chapman and Hall, vol. IV., p. 147.

[2] Scott und William Cobbet.

heit» Scotts, seine Frische und Unabhängigkeit vom Zeitalter ist wichtig als eine der Hauptursachen von Sir Walters Erfolgen.

Von Scotts Verhältnis zum Lande, zu Grund und Boden und zum nationalen Leben sagt Carlyle[1] weiterhin: Or, on the whole, might we not say, Scott, in the new vesture of the nineteenth century, was intrinsically very much the old fighting Borderer of prior centuries; the kind of man Nature did of old make in that birthland of his? In the saddle, with the foray-spear, he would have acquitted himself as he did at the desk with his pen.» Und, indem er Scott mit dessen Ahnen, den Bewohnern des festen Turmes Harden vergleicht, den Scott oft besuchte und stolz seinen Freunden zeigte[2], sagt Carlyle: «One fancies how, in stout Beardie of Harden's time, he could have played Beardie's part; and been the stalwart buffbelted terræ filius he in this late time could only delight to draw. The same stout self-help was in him; the same oak and triple brass round his heart. He too could have fought at Redswire, cracking crowns with the fiercest, if that had been the task; could have harried cattle in Tynedale, repaying injury with compound interest; a right sufficient captain of men. A man without qualms or fantasticalities; a hard-headed, sound-hearted man, of joyous robust temper, looking to the main chance, and fighting direct thitherward; *valde stalwartus homo!*»

So ist Walter Scott ein kräftiger Abkömmling eines alten Stammes, der nichts verloren hat von seiner Urwüchsigkeit und in ähnlich kraftvoller Naivetät sich auslebt wie die vielen Generationen vor ihm. Walter

---

[1] IV. p. 148.

[2] Cf. Lockhart, Life of Sir Walter Scott, London 1896, p. 19.

Scott fühlt sich eins mit den Traditionen seines Stammes und Landes, er braucht sich die vergangenen Zeiten, Sitten, Gebräuche und Lebensweisen nicht zu rekonstruieren, er sieht in bunt bewegtem Bilde das, was vor seiner Zeit entstand und bestand und fühlt kraft seines ausgeprägten Stammessinnes, was zu frühern Zeiten, von ähnlichen Menschen wie er selbst ist, gefühlt und gedacht, und wie gehandelt worden war.

Wenn wir Scotts Lebensweise betrachten, so bemerken wir mit Erstaunen, dass er den grössern Teil seiner Zeit seiner Besitzung, seinen Pferden und Hunden, der Jagd, dem Fischfang und anderm Sport lebte und nur den kleinern Teil seines Tages am Schreibtisch sass. Walter Scott ist also nicht ein Stubengelehrter, der sich vom Leben absondert, er ist im Gegenteil ein äusserst tätiger, vielbesuchter, gastfreundlicher Grossgrundbesitzer, der sich eine gewisse Zeit des Tages für literarische Arbeit vorbehält. Das ist ein Grund, warum die «Waverley Novels» so lebensvolle Bilder sind. Ihr Erzeuger steht selbst mitten im Leben und fühlt sich am wohlsten im lauten Getümmel des Tages. Walter Scott ist ein Mann der Tat, er baut, er pflanzt, er sitzt zu Gerichte in seiner Grafschaft, ist Mittelpunkt der Geselligkeit und seine Lebens- und und Tatkraft scheint unerschöpflich. Diese Art zu leben hat zunächst zur Folge, dass die tatsächlichen Verhältnisse und Zustände den stärksten Eindruck auf ihn machen, mit andern Worten, der Realismus der Welt zwingt sich auf und wenn nun noch die lebhafteste wärmste Teilnahme am Volkstreiben hinzu kommt, so wird die Lebensanschauung nicht nur realistisch, sondern auch demokratisch. Walter Scott ist stolz auf die Vergangenheit seiner Familie und sein Ideal, das er sich mit Beharrlichkeit in Abbotsford zu verwirklichen sucht, ist, in altpatriarchalischer

Weise, wie ein alter Clan-Häuptling, seinen Grundbesitz zu verwalten; und wie die alten Clan-Mitglieder liebt er die kleinen Leute, er ist entzückt vom unverfälschten Leben des Volkes und mit vergnügtem Lächeln lauscht er dem derben Witze, der kraftvollen Unverfrorenheit seiner schottischen Landsleute. So lebt er mit dem Volke und im Volke, und wenn er auch seine Tory-Überzeugungen nie verleugnet, so können wir doch seine Lebensbetrachtung und besonders deren Niederschlag, seine «Novels», füglich eine volksfreundliche und volkstümliche nennen. Am besten illustrieren wir diese Worte, wenn wir zusehen, wie Scott sich seine Kenntnis von Land und Leuten, Adel und Volk, Gegenwart und Vergangenheit, verschafft.

Schon beim Knaben Walter Scott findet sich die Vereinigung von leidenschaftlicher Liebe zu Büchern und leidenschaftlicher Liebe zur Natur und zu den Menschen und Tieren. Eigentliche Gelehrsamkeit, Zahlen, leere oder wenig anschauliche Tatsachen und Kenntnisse zogen den Knaben keineswegs an und hafteten auch nicht in Kopf und Herz. Alles aber, zu dessen Erkennen und Vorstellen es Phantasie brauchte, alles, was sich leicht zu einem farbenbunten Bilde gestaltete, wurde mit seltener Energie vom Geiste des Knaben erfasst und für so beschaffene Dinge besass er ein unermüdliches Gedächtnis. Alles, was pittoresk im weitesten Sinne war, Menschen, Taten, Gegenstände, Landschaften, alles, was Farbe hatte, entzückte den Knaben, und begeistert las und deklamierte er, was ihm die alten und neuen Dichter von bunt bewegtem Leben zu erzählen wussten. Da nun zweifelsohne die Vergangenheit an malerischem Werte gewaltig die Gegenwart übertraf, so begeisterte besonders das den Knaben ebenso gut wie später den

stets jugendlich bleibenden Mann, was in ausdrucksvollern frühern Zeiten geschehen war. Was nun aber den Bildern aus der Vergangenheit Fleisch und Blut verlieh, was sie aus romantischen Einbildungen wirkliches Leben werden liess, das war eben Scotts Sinn für die Wirklichkeit, für das, was um ihn lebte. Da zeigt sich, warum wir Scott keinen Romantiker in der Art der Deutschen nennen, warum wir in ihm einen realistischen Dichter sehen. Von Bildern aus der Vergangenheit erfüllt, pflegte Scott von Jugend auf weite Exkursionen zu unternehmen ins Herz der schottischen Hochlande, wie später nach andern Ländern und Gegenden und zwanglos brachte er Gegenwart und Vergangenheit in innige Beziehung. Wohl bekam für ihn das, was er sah und hörte, seinen hohen Wert durch Verschmelzung mit historischen Erinnerungen, aber das, was dadurch in seinem Geiste entstand, war nicht minder wirklich, lebendig oder wahrscheinlich, da er mit gesundem Verstande Eines das Andre ergänzen liess; und sein gesundes Wesen war imstande, vergangene Zeiten in ihrer Wirklichkeit heraufzubeschwören und verhinderte ihn, phantastische, unwahrscheinliche Vorstellungen verflossener Zeiten ins wirkliche Leben der Gegenwart zu übertragen. Nicht ohne Absicht habe ich oben das Wort Exkursion gebraucht: Es bezeichnet in gewissem Sinne die Art und Weise, wie Walter Scott seine Ausflüge machte. Nicht phantastische Streifzüge waren es, sondern Fahrten und Ritte ins Land hinein mit den allerrealsten Absichten und Zwecken. Im Bewusstsein jugendlicher Kraft setzte sich Walter Scott mit einigen Freunden zu Pferd und lachend und scherzend galoppierten sie in die Hochlande hinein. Vertraulich wurde mit den Landleuten gescherzt und gesprochen über Viehzucht und Ackerbau, und unter sich führten sie Sportge-

spräche, sprachen von Pferden, Hunden und den Reizen der Jagd; und wurde von ernstern Dingen gesprochen, so geschah es in der Art aktiver Politiker von der oder jener Überzeugung, oder sie disputierten über diese und jene Streitfrage auf juristischem Gebiete; wurden dann etwa vergangene Zeiten heraufbeschworen, so sprach man wohl mit lebhafter Begeisterung, aber vielmehr als Forscher und Gelehrter, Historiker und Sammler, denn als schwärmerischer Anbeter schönerer und idealerer Zeiten, deren Verlust schmerzlich zu beklagen wäre.

Besonders hervorzuheben ist, dass Walter Scott Jurist war und sich zeitlebens in juristischen Stellungen befand. So führten ihn nicht nur sein Vergnügen oder seine persönliche Vorliebe für alte und neue Volkskunde und historische Traditionen in die Hochlande, sondern auch sein Beruf, und wenn er kam, um Viehdiebstähle oder persönliche Händel zu schlichten und zu untersuchen, so war es gewiss nicht mit romantischen Ideen: Scotts Rechtskunde und seine praktische Arbeit auf juristischem Gebiete behüteten auch den Romanschreiber davor, den festen Erdboden zu verlassen. Dies finden wir in interessanter Weise bestätigt durch die Art, wie sich Scott mit Volksaberglauben, mit Gespensterglauben und dunklen unverständlichen Verhältnissen und Zuständen im Leben des Volks abfindet. Ein lebhaftes Interesse hegt Scott allerdings für das Unerklärliche in der Geschichte und im Volksleben, und die okkulten Wissenschaften sind in manchem Werke Scotts in ihrer Wirkung auf die Menschen geschildert; mit ebenso grosser Spannung folgt er den Erzählungen schlichter Landleute über Familiengeister und Gespenstererscheinungen; es ist aber ebenso wenig zu bezweifeln, dass Scott seine eigne geistige Überlegenheit dabei nie verlor und nie vergass, den

Aberglauben als Aberglauben zu behandeln. Was ihn anzieht, ist die seltsame Tatsache an sich und das Vorhandensein dieser « superstitions », ihr Einfluss auf Leben und Volk. So will es ihm denn auch nicht gelingen, eine Geistererscheinung zum Mittelpunkt eines ganzen Werkes zu machen. Seine « White Lady of Avenel » im « Monastery » ist ganz marionnettenhaft und es gelingt Scott nicht, seine kühle Überlegung ob dem poetisch Wahren solcher Gespenstertraditionen zu vergessen.

Fragen wir nun, wie Walter Scott die Geschichte auffasste und wie er sie verstand, so müssen wir zunächst feststellen, dass die historische Wahrheit Scott über alles ging. Wie er ein Verehrer der Wirklichkeit der Gegenwart war, so war er auch stets bemüht, die Wirklichkeit der Vergangenheit zu erkennen. Um diese war es ihm zu tun, sein ganzer Ehrgeiz ging dahin, den Menschen seiner Zeit vor Augen zu führen, wie frühere Menschen und Zeiten ausgesehen haben, was gedacht und wie gefühlt worden ist. Historische Wahrheit! Wir werden später sehen, wie seltsam man davon denken kann, wie man sie zu gewissen Zeiten misskannte und missbrauchte. Und ist es nicht seltsam, dass man betonen muss, dass Walter Scott der Erste ist, der beim historischen Roman zunächst und vor allem an die Geschichte denkt, diese zum Hauptgegenstand macht und als Erster der Wirklichkeit den Vorrang gibt vor der Erfindung? Als erstes Charakteristikum der « Waverley Novels » müssen wir bezeichnen, dass das historische Element darin das Wichtigste ist, dem der eigentliche Roman, die Liebesgeschichte, überhaupt alles Nichtgeschichtliche untergeordnet werden. Wer kann sich z. B. darüber hinwegtäuschen, dass in « Quentin Durward » nicht der junge Schotte, sondern Ludwig XI. und Karl der Kühne

samt ihrer Wirkung auf die Zeit Hauptgegenstand sind, dass es sich darum handelt, den gewaltigen Kontrast zwischen den beiden Fürsten zu schildern und dass Quentin und alle die andern Gestalten, die vom Dichter erfunden sind, nur dazu bestimmt sind, dem Ganzen Farbe und Leben zu geben und zu zeigen, wie sich Wesen und Handlungen der Grossen im Volke spiegeln[1]? Die Kunst des Dichters versteht es gewiss, uns zu interessieren für Quentin und die schöne Isabelle von Croye, ihre Schicksale verfolgen wir mit Spannung und doch müssen wir sagen: Sie dienen dazu, die Geschichte zu illustrieren, sie sind der Geschichte untergeordnet, nicht auf die Tiefe der Gefühle kommt es an, sondern auf die Breite des historischen Bildes[2]. Es ist dies ein Grundprinzip der « Waverley Novels » und gilt für das eine Werk so gut wie für alle andern.

In engem Zusammenhange damit steht die Art und Weise, wie Scott seinen Bildern aus der Geschichte Leben verleiht, das heisst, wie er seine Schilderungen bevölkert. In ausserordentlicher Fülle bewegen sich vor unsern Augen die Menschen der von Scott geschilderten Zeit, und es sind keine vorüberhuschenden Schemen, auch keine Tugendbolde oder Teufel in Menschengestalt, sondern Menschen, die uns nahetreten, weil sie der Wirklichkeit entnommen sind, die fest auf der Erde stehen und von ihrer Zeit beeinflusst werden, wie wir von der unsrigen. Lebensfähigkeit

---

[1] Leur grande nouveauté (der Waverley-Novels) est de donner le « pas aux intérêts généraux et aux passions publiques sur les intérêts et « les passions exclusivement privés » (Maigron, p. 83).

[2] « L'histoire n'est pas un fardeau gênant, bon tout au plus à « alourdir le récit... Au contraire, l'auteur en porte allègrement le poids « d'un bout à l'autre du roman, si long qu'il puisse être..., c'est elle « qui soutient toutes les parties de l'œuvre, qui les anime, qui les explique » (Maigron, p. 84.).

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und Wahrscheinlichkeit besitzen sie also. Was sind sie nun im Einzelnen? Einmal müssen wir zugeben, dass dank Scotts grosser Vorliebe für originelle Gestalten sein Humor an diesen an und für sich grosse Freude hat und sich daran gütlich tut. Nie aber gibt Scott seiner heitern Laune solche Freiheit, dass die historische Wahrheit darunter litte. Sind diese Originale nicht notwendig zur Erhellung der Geschichte, so zweifelt doch niemand an ihrer Lebensfähigkeit auch in der Zeit, in der wir sie leben sehen und schliesslich geben sie doch dem Ganzen ein erhöhtes oder auch vertieftes Leben. Doch nur von wenigen dieser Gestalten könnten wir sagen: Sie illustrieren die Geschichte, ihre Zeit nicht. Sie sowohl, wie auch die unabsehbare Menge der übrigen Gestalten sind Repräsentanten ihrer Zeit, typische Gestalten, Vertreter der verschiedenen Volksklassen und Stände mit den ihnen eigentümlichen Gebräuchen, ihrer eigentümlichen Sprech- und Denkweise. Das Ergebnis ist natürlich, dass ein Sittenroman auf breitester Grundlage entsteht, in dem die historischen Ereignisse die Sitten und umgekehrt die Sitten die Ereignisse und Verwicklungen erklären und bedingen. Wenn Scott irgend eine Tendenz mit seinen Romanen verbände, also eine Idee zugrunde legte, so wären die «Waverley Novels» füglich soziale Romane zu nennen, und täte dies Scott, würde er z. B. seine kraftvolle Realistik in den Dienst sozialer Ideen stellen, so besässe er vielleicht das, was ihn zu einem wirklich grossen Manne im Sinne Carlyles gemacht hätte. Carlyle[1] verlangt vom grossen Manne, «that he have fire in him to burn up somewhat of «the sins of the world, of the miseries and errors of «the-

[1] Loc. cit., p. 146.

world: why else is he there?» Und ferner: «A great man is ever, as the Transcendentalists speak, possessed with an *idea*». Bei Napoleon findet Carlyle dieses Feuer des grossen Mannes, nicht aber bei Scott, von dem er sagt: «Conscious or unconscious, latent or un-«folded, there is small vestige of any such fire being «extant in the inner-man of Scott[1].»

Doch bleiben wir bei dem, was Scott ist und nicht bei dem, was ihm fehlt. Vielleicht in keinem Roman Scotts sind die Gestalten in solchem Masse typische Vertreter von Volksklassen, wie in «*Ivanhœ*». Maigron[2] sagt vielleicht etwas übertrieben — man denke an Rebecca als Vertreterin einer ganzen Klasse: «... il n'y a pas un personnage qui soit présenté «pour lui-même et dont l'auteur n'ait pas fait comme «une incarnation d'une classe de la société d'alors. Le «beau drame et l'intéressant spectacle que cette lutte «entre le peuple victorieux et la race qu'il opprime, «entre les Normands conquérants et envahisseurs et «les Saxons qui ne se soumettent qu'en frémissant et «le cœur plein de rage.»

So ist Cedric, der reiche, sächsische Grundbesitzer, der Typus der unterworfenen Sachsen. Er ist beseelt von einer leidenschaftlichen Liebe zu seinen Stammesgenossen und deshalb durchglüht von blindem Hasse gegen die Unterdrücker; er verachtet sie und bewahrt den letzten Abkömmlingen der alten Könige eine alles hintansetzende Treue, alles, denn er opfert ihr selbst seinen Sohn, der in seinen Augen unwürdig ist, den Blick zu erheben zu Lady Rowena, die königlichen Geblütes ist. So denkt Cedric, so denken aber auch alle andern Sachsen und seine Gefühle sind Stammesgefühle, um deren Beleuchtung es

[1] Carlyle, loc. cit. p. 146.

[2] p. 85.

Scott zu tun ist. Dies schliesst nun gar nicht aus, dass rein individuelle Züge die einzelnen Gestalten kontrastieren, im Gegenteil, alle sind abgerundet, ergänzt, sind nicht nur Träger der allen gemeinsamen Züge, sondern wirkliche Menschen. Aber das Typische ist Grundlage: Cedric, der Herr, Gurth, der Schweinehirt und Wamba, der Narr, alle haben dasselbe Stammesbewusstsein, das bestimmend ist für ihr ganzes Wesen.

Und wie die Sachsen, so die Normannen. Auch sie sind im einzelnen vielfach differenziert, dabei aber doch ein Ganzes bildend als Vertreter *ihres* Stammes: « Front-de-Bœuf, de Bracy et tous les courtisans du « prince Jean incarnent avec des nuances diverses les « vainqueurs insolents et les spoliateurs impertinents ou « tyranniques[1]. « So sind die weltlichen Vertreter der Normannen, so sind auch die Mitglieder der Kirche, unter andern Aymer, abbé de Jorvaulx, ein koketter, weltlich gesinnter, galanter Priester, ferner der brutale, lasterhafte, kynische und atheistische, dabei kühne und männliche Templer Brian de Bois-Guilbert und endlich ganz andrer Art und doch ähnlich Friar Tuck, der lebensfreudigste aller Mönche, dem Jagd und Kampf über Messelesen und Beichtehören gehen und der mit den « merry out-laws » ein Herz und eine Seele ist.

So entfaltet sich ein breites vollständiges Gemälde der Zeit, auf dem auch die vielen Verfolgten, Unterdrückten, Ausgestossenen und Leibeigenen mit tiefer Wahrheit und gleicher Ausführlichkeit gezeichnet sind. Dieselbe kraftvolle Hand charakterisiert in Rebecca und Isaak von York die Juden, in Gurth und Wamba die Sklaven und in Robin Hood und seinen « outlaws » jene wackern Räuber, die in einer verworrenen Zeit

[1] Maigron, p. 89.

aus einer ebenso verworrenen Gesellschaft ausgestossen sind: — « comme en marge de la société régulière, « Robin Hood et ses joyeux « outlaws », vivant de leur « chasse et des voyageurs qu'ils détroussent; respec- « tueux observateurs de la discipline et du code parti- « culier qui les gouverne, braves et fidèles, de vrais « chevaliers qui seraient des bandits[1]. » Wir bedürfen keiner weitern Beispiele, die wir nach Belieben häufen können, wir haben festgestellt, dass Scotts historische Romane im weitesten Sinne Sittenromane sind, die nicht Ausnahmemenschen enthalten, sondern Repräsentanten der wirklich vorhanden gewesenen Klassen und wir gehen nicht fehl, wenn wir die « Waverley Novels » *demokratisch* nennen, Schilderer der grossen Masse ebensogut wie der Bevorzugten im Volke. Und alles dies beherrscht von der grössten Objektivität, von dem Bestreben, nichts zu beschönigen, nichts herunterzusetzen. Scott erkennt die Schönheit der Wirklichkeit und macht sie zum Selbstzweck seines Werkes.

Diese Schönheit in der Wirklichkeit bedarf einer nähern Deutung. Wir haben gesehen, dass uns Scott stattliche Bilder, breite Gemälde schenkt, dass er weder philosophisch, noch tendenziös die Zeiten schildert Nicht das, was dem Ganzen zugrunde liegt, sondern die äussere Gestalt des Ganzen, das interessiert Scott besonders und hierin liegt seine Kraft. Dies darf nicht missverstanden werden: Wenn auch Walter Scott besonders die äussere Gestalt und Form wiedergibt, so tut er dies nicht, weil ihm die tiefen geschichtlichen Zusammenhänge verborgen sind und weil er sich mit den Äusserlichkeiten begnügen muss. Nein, wir haben uns die Sache so zu denken: Scott besitzt eine tiefe

[1] Maigron, p. 90.

Kenntnis der Geschichte, — wir dürfen hier nicht an seinen «Napoleon» denken, der aus verschiedenen Gründen misslingen musste — die innern Zusammenhänge vergangener Zeiten sind ihm durchaus klar und nun, basierend auf dieser innern Wirklichkeit, baut sich Scott das dem Auge Sichtbare auf, und scharf und sicher zeichnet er die charakteristischen Züge.

Damit hängt ein letztes und wichtigstes Charakteristikum zusammen: Das eigentlich *Malerische* in Walter Scotts Romanen. Dieses hat ganz besondere Bedeutung, denn was wäre mehr imstande, historische Romane wirksam zu machen, als kraftvolle Farben, belebendes Kolorit? Seinen Ursprung hat dieses Malerische in der grossen Einbildungs- und Vorstellungskraft Walter Scotts, im eigentlich poetischen Sehen und Gestalten. Wir betonten schon die grosse Intelligenz, mit der Scott das Wirkliche in der Geschichte erkennt und seine Begeisterung für dieses Wirkliche, es bleibt uns aber übrig, zu bestimmen, wie Scott dichterisch vorgeht, wie er gestaltet.

In voller Deutlichkeit erstehen vor des Dichters Auge die zu schildernden Zeiten und scharfsinnig erkennt er die äussern und innern Merkmale; es ist aber nicht nur scharfsinniges Erkennen, sondern vielleicht in höherm Masse dichterisches Sehen und beide zusammen verbürgen einerseits die Richtigkeit, Wahrheit und Wirklichkeit des Erkannten, anderseits aber das Leben, die Wärme und Farbenpracht des Gesehenen. So erhalten wir den Begriff des Malerischen in Walter Scott.

Wir erwähnten schon das Demokratische in den «Waverley-Novels», Scotts Freude an der Mannigfaltigkeit des Volkes. An den Leuten aus dem Volk beobachten wir denn auch in erster Linie das Male-

rische, oder ebenso richtig, das Charakteristische. Unzählige sämtlich scharf gezeichnete Personen tummeln sich vor unsern Augen, deren jede einen ihr eigentümlichen Zug besitzt, der uns mit einem Schlag den Betreffenden charakterisiert. In voller Deutlichkeit stehen sie vor unsern Augen, die ernsten, gewichtigen sowohl, wie die lustigen, fröhlichen Leute und sonderbaren Käuze, sie sind deutlich sichtbar und ihr Schelten, ihr Predigen und Ermahnen, wie auch ihr tolles übermütiges Lachen und Lärmen ist ebenso deutlich hörbar. Jede dieser so mannigfaltigen Personen passt an ihre Stelle, jede spricht und handelt wie sie kraft ihrer Veranlagung muss und jede ist verwachsen mit Ort und Zeit. Da ist nichts, kein Mensch, der Scott zu niedrig, zu unbedeutend wäre. Alles, was kräftiges Leben enthält, wird freudig geschildert und in durchaus lebendigen, rasch und glücklich gezeichneten Typen wird das Wesentliche der Zeit herausgehoben. Welche kraftvollen Gegensätze sind da festgehalten, die Scott zum Teil noch mit eigenen Augen vor sich sah: Die wilden unzivilisierten Highlanders, die zäh und fest mit ihrem rauhen heissgeliebten Bergland verwachsen sind, und deren Charakter an Grösse mit dem des Landes, das sie bewohnen, innig verwandt ist, — im Gegensatz dazu die Bewohner der Tieflande, die friedliches Gewerbe und Gelderwerb, überhaupt ein geruhiges Leben, verbunden mit starrer Religiosität, scharf abtrennt von den Bewohnern der Berge. Ein anderer Gegensatz in « Old Mortality » sind die Covenanters und die regulären königlichen Truppen, die sie zu bekämpfen haben, oder in Einzeltypen der finstere Fanatiker Burley und dessen Gegner, der stolze unerbittliche Grahame of Claverhouse, beide mit gänzlicher Unparteilichkeit und in voller Lebenswahrheit geschildert. Und sichtbar gleichsam werden solche Kon-

traste durch die malerische Behandlung, das sorgfältige Herausarbeiten der äusserlichen Merkmale. Doch nicht nur die Personen, die grosse Gegensätze repräsentieren, werden mit Energie gezeichnet und mit malerisch wirksamen persönlichen Zügen versehen, auch weniger notwendig zur Charakteristik der Zeit gehörende Einzeltypen erfahren eine sorgfältige Behandlung und ein Bailie Jarvie oder ein Andrew Fairservice — zwei mit köstlichem Humor geschilderte Käuze — sind ebenso ausgeführte Porträte wie Rob Roy, der stolze Räuber und Clan-Häuptling, und Rashleigh Osbaldistone, der intrigante Katholik. So können wir heruntergehen bis in die tiefsten Schichten des Volkes: Mucklewrath, bei dem der Fanatismus eines Burley Balfour zur hässlichen stupiden Fratze wird (Old Mortality), der verschlagene fatalistische Zigeuner Hayraddin, ebenso die Henker Trois-Echelles und Petit-André (Quentin Durward), Wamba und Gurth (Ivanhœ), allen wird Lebenswahrheit verliehen, bei allen wird das herausgehoben, was sich leicht der Erinnerung *als Bild* einprägt.

Was nun das Pittoreske der eigentlich historischen Personen anbelangt, so ist es hier nicht minder kräftig angewendet. Innerhalb der Grenzen, die ihm die Geschichte zieht, versteht es Scott, einen Ludwig XI., eine Maria Stuart, oder eine Elisabeth von England so zu schildern, dass sie als historische Persönlichkeiten wie als Menschen in ihrer ganzen Eigentümlichkeit erscheinen, Da finden wir keine Seelenanalysen, kein Abwägen der Eigenschaften und vollends keine « moralische » Beurteilung. Sie darstellen, das will Scott, und er kann es, denn er kennt sie gründlich und seine Vorstellungskraft, seine dichterische Phantasie und sein künstlerischer Geschmack erzeugen ein Bild, dem ebensowenig historische

Grösse wie familiäre Menschlichkeit fehlen. Dies berechtigt nun allerdings nicht dazu, Scotts Gestalten auch plastisch zu nennen, denn ihre grosse Wirksamsamkeit beruht mehr auf der Aneinanderreihung malerischer Details als auf plastischer Herausarbeitung der wesentlichen Züge. Scott schildert mehr, als dass er gestaltet.

Es ist allerdings einzuräumen, dass nicht alle Personen der Scottschen Romane wirklich historisch pittoresk, wirklich scharf gesehene Wesen einer bestimmten Zeitepoche sind. Das sind einmal, abgesehen von den grossen historischen Frauengestalten, die weiblichen Personen. Dies rührt daher, dass sie vielmehr dem eigentlichen Roman angehören und weniger geeignet sind, zur Charakteristik der Zeit beizutragen. Ihr Wert und der Grund ihrer Anziehungskraft ist anderswo als im historischen Kolorit zu suchen. Er liegt in der grossen Feinheit, womit sie gezeichnet sind, in ihrer frischen Lebendigkeit und Natürlichkeit, nicht aber in ihrer psychologischen Tiefe, was für moderne reife Leser eine warme Anteilnahme ausschliesst. Dennoch: Es fehlt ihnen jede Geziertheit, von Grund aus jede Affektation, und auch sie sind unter sich sehr verschieden, sind wirkliche Menschen, und keine einzige — nach bestem Wissen — entbehrt jener Fülle an frischer Lebendigkeit, die die Männergestalten besitzen. Ja, diese Mädchen- und Frauengestalten sind es geradezu, die der eigentlichen Erzählung Farbe verleihen und unser Interesse wachhalten, denn die vom Dichter erfundenen Helden des Romans sind, fast ohne Ausnahme, die blassesten aller Scottschen Gestalten. Dies ist der beste Beweis, wie sehr das historische Element alles andere überwiegt, sind doch ein Ivanhoe, Henry Morton, Frank Osbaldistone Roland Græme und auch Quentin Durward, ja selbst

Tressilian in « Kenilworth » vielmehr nur Werkzeuge in der Hand des Schicksals oder wichtigerer Persönlichkeiten als selbständige, kraftvoll handelnde Menschen. Sie sind, bei den besten Eigenschaften, wehrlos gegenüber der Geschichte, die der eigentliche Held ist. Scott will nicht einzelne Charaktere in den Vordergrund stellen, er hat nicht den Ehrgeiz, die Tiefen des menschlichen Herzens zu ergründen, sich zu verbreiten über die Probleme der Seele, er braucht seine Helden vielmehr, um alle die historischen Elemente und Kräfte in Bewegung zu setzen und giebt ohne weiteres die Inferiorität dieser seiner Helden zu. Man sieht es klar, wo nicht ein Zeitgedanke, ein Parteigefühl, historische Ideen zu Grunde liegen, da fehlt die plastisch gestaltende Kraft, und Walter Scotts Helden sind daher als Charaktere keineswegs sehr ernst zu nehmen. Er ist eben pittoresk und nicht psychologisch, die äussere bunte, mannigfaltige, vielbewegte Form überwiegt die seelischen Interessen weitaus. Carlyle charakterisiert dies sehr scharf[1]: « It were a long chapter to unfold the difference in « drawing a character between a Scott, and a Shake- « speare, a Gœthe. Yet it is a difference literally im- « mense; they are of different species; the value of « the one is not to be counted in the coin of the « other. We might say in a short word, which means « a long matter, that your Shakespeare fashions his « characters *from the heart outwards;* your Scott « fashions them *from the skin inwards*, never getting « near the heart of them! The one set become living « men and women; the other amount to little more « than mechanical cases, deceptively painted automa- « tons. »

[1] Loc. cit. p. 174—175.

Auf das Malerische in der Beschreibung weisen wir in zweiter Linie hin. Der Hauptnachdruck ruht hier auf der realistischen Wiedergabe des Details. Maigron[1] sagt mit Recht: « Ce ne sont plus les généralités vagues et impersonnelles d'autrefois, « les yeux « les plus beaux du monde, le visage le plus régulier, « un teint de lis et de rose.» Nous saurons la couleur « de leurs cheveux, la grâce particulière de leur sourire; leur allure, leur démarche, leur taille, rien ne « sera oublié de ce qui peut les caractériser. Et comme « le romancier n'embellit pas tout et n'idéalise pas tout « par système, ils auront des tics quelquefois et des « manies qui nous les feront d'autant mieux reconnaître. En un mot, nous verrons leur extérieur, parce « que le peintre aura pensé à nous le montrer. Pour « le rendre plus sensible, l'écrivain n'oubliera jamais « de décrire les costumes dans leurs moindres détails « d'autant plus sûr de nous intéresser et de frapper « notre imagination que ces costumes sont pittoresques « par eux-mêmes et ne ressemblent pas du tout aux « nôtres. »

So macht es Scott mit allem. Der ganze bunte Apparat des Mittelalters wird kraftvoll in Bewegung gesetzt und zwar werden diese an und für sich pittoresken Zeiten nirgends idealisiert. Als Maler der Wirklichkeit zeichnet Scott aufmerksam seine Dinge und trifft rasch und sicher das Charakteristische. In voller Ungezwungenheit, ohne sich durch künstlerische Bedenken einschränken zu lassen, verbreitet er sich behaglich in der Beschreibung, und die Wiedergabe des Details ist ihm Grundsatz. Alles dies aber ohne nüchternes Aufzählen, ohne mühsam gelehrte Schwerfälligkeit. Alles lebt, die Personen werden beschrieben,

[1] p. 189—190.

während sie handeln, die Gegenstände stets durch gewisse Handlungen mit den Personen in Beziehung gebracht, und so durchwirken sich Beschreibung und Handlung in geradezu dramatischer Weise. Man darf nun bei alledem nicht das Hauptgewicht legen auf strenge Korrektheit in Wiedergabe des Mittelalterlichen: Scott verfügt ohne Bedenken über den ganzen Apparat und häuft das Interessante nach Belieben, er arrangiert und gruppiert, wenn es ihm notwendig scheint und begnügt sich damit, die eigentliche historische Wahrheit und Wirklichkeit festzuhalten im Geiste der Zeit und in dessen Wirkung auf die Menschen.

Kleider, Rüstungen, Waffen, Burgen, Kerker und all das andere Material des Antiquars soll bei Scott das Leben vermitteln, und die genaue pittoreske Beschreibung dient dazu, uns mit dem intimen Leben und mit den Gegenständen selbst bekannt zu machen. Dabei ist Scott gar kein eigentlicher Kenner der Kunst — man vergleiche ihn nur mit den deutschen Romantikern! — und es wurden der Stimmen viele laut, die dem Antiquar und Kunstverständigen Scott die Kompetenz absprachen. Wie wenig er z. B. gotische Kunst und überhaupt Baukunst verstand, beweist ein Urteil Ruskins in «Modern Painters», das uns Maigron mitteilt[1]: «He had some confused love of Gothic «architecture, because it was dark, picturesque, old «and like nature; but could not tell the worst from «the best, and built for himself the most incongruous «and ugly pile that gentlemanly modernism ever de«signed; marking, in the most curious and subtle «way, that mingling of reverence with irreverence «which is so striking in the age: he reverences Mel-

[1] p. 204.

« rose, yet casts one of its piscines, put a modern « steel grate into it, and makes it his fireplace. Like « all pure moderns, he supposes the Gothic barbarous, « notwithstanding his love of it; admires, in an equally « ignorant way totally opposite styles. » Demnach liebt Scott nicht sowohl mittelalterliche Kunst und Künstler als vielmehr historische Dokumente jeder Art, Bauten, Gegenstände und Schriften über Menschen in ihrer Eigenschaft als Vermittler vergangener Wirklichkeiten. Und diese Wirklichkeiten, echtes Leben und unverfälschte Kraft, schafft er in Masse herbei und setzt es kraftvoll in Bewegung. So wird er pittoresk in jeder Hinsicht: in Charakterzeichnung und Beschreibung, in Erzählung und Dialog. Er besass eben, was ihm Erfolg bringen musste, einen naiven und gesunden Realismus. Von Scott und seinen Werken sagt Carlyle:

« Secondly [1], however, we may say, these Histo- « rical Novels have taught all men this truth, which « looks like a truism, and yet was as good as unknown « to writers of history and others, till so taught: that « the bygone ages of the world were actually filled « by living men, not by protocols, state-papers, con- « troversies and abstractions of men. Not abstractions « were they, not diagrams and theorems, but men, in « buff or other coats and breeches, with colour in their « cheeks, with passions in their stomach, and the « idioms, features and vitalities of very men. It is a « little word this; inclusive of great meaning! History « will henceforth have to take thought of it. Her faint « hearsays of « philosophy teaching by experience » « will have to exchange themselves everywhere for

[1] Als Erstes konstatiert Carlyle, dass die « Waverley Novels » manches « to their ultimatum and crisis » gebracht hätten, « so that change became inevitable. »

« direct inspection and embodiment: this and this only,
« will be counted experience; and till once experience
« have got in, philosophy will reconcile herself to wait
« at the door. It is a great service fertile in conse-
« quences, this that Scott has done; a great truth laid
« open by him — correspondent indeed to the sub-
« stantial nature of the man; to his *solidity* and *vera-*
« *city* even of *imagination*, which, with all his lively
« discursiveness, was the *characteristic* of him.[1] »

Kapitel 2.

Walter Scott und Deutschland.

I.

Walter Scott hat für Frankreich, im besondern für die französischen Romantiker, fast eine grundlegende Bedeutung erlangt, für die deutschen Romantiker dagegen kommt er wenig in Betracht. Um die eigentlich romantische Schule kann es sich schon der Zeit ihres Entstehens und Wachsens wegen nicht handeln; sie ist auch in ihrem innersten Wesen von Walter Scott und seiner Schule getrennt. Auch die Heidelberger wussten von Scott noch nichts, als sie schon rüstig ihren schönen Zielen nachstrebten, und wenn Übereinstimmungen, Geistesverwandtschaft herauszufinden sind, so sind die Gründe dafür nicht in gegenseitiger Beeinflussung zu suchen. An Arnim werden wir das nachzuweisen haben.

Während also Scott in Frankreich auf die jungen Romantiker, Victor Hugo, Dumas, Balzac, Stendhal, de Vigny, Mérimée zündend wirkt und von ihnen begeistert aufgenommen wird, besonders um seiner

[1] Critical and miscellaneous Essays, IV, p. 176—77.

Phantasie und zwanglosen Kraft willen, ferner auch wegen seines Realismus, entwickelt sich in Deutschland ein gänzlich anderer Prozess: Die ganze ältere Romantik liegt schon zeitlich zurück, ist vollkommen *philosophisch* und gewissen *Ideen* unterworfen, und «Heinrich von Ofterdingen», auch eine Art historischen Romans, ist durchaus Traum- und Gedankendichtung; die jüngere Romantik, die Heidelberger Liederbrüder Arnim und Brentano, Görres, die Brüder Grimm, auch sie schwärmen für bestimmte Lieblingsideen und finden Nahrung dafür in Deutschlands Vergangenheit. Da ihnen diese Vergangenheit ihres philosophischen Gehaltes wegen lieb ist, kennen sie eine realistisch unverfälschte Schilderung in geringstem Masse und unterwerfen die Wirklichkeit der Idee.

Dennoch ist hier eine sachliche Annäherung an Scott vorhanden, nämlich das Interesse für die mannigfaltigen Erscheinungen der Vorzeit und die innigen Beziehungen zu Sprach- und Geschichtswissenschaft. Diese letztere wird nach den Befreiungskriegen allmächtig, und der Boden ist bereit, den Samen des Realismus aufzunehmen. Der Säemann ist Walter Scott, und seine historischen Romane fallen in den günstigsten Zeitpunkt. Sie werden denn auch widerstandslos mit offenen Armen aufgenommen, und auch in Deutschland ist Walter Scotts Sieg nach und schon neben der Romantik ein leichter.

Wir betrachten in rascher Übersicht, wie Walter Scott in Deutschland Boden gewinnt, und zwar an Hand zeitgenössischer Aufsätze, die in dem unter Menzels Leitung stehenden «Literaturblatt» erschienen. Es ist von vornherein zu sagen, dass, ganz dem Geiste der Deutschen zu jener Zeit entsprechend, nichts Grosszügiges in der von uns zu betrachtenden Be-

wegung zu finden ist; im Gegenteil ruht auf dem Grossteil der literarischen Artikel jene Gebundenheit und Borniertheit, wie sie die Reaktion in Deutschland bedingte. Dabei muss aber gesagt werden, dass dennoch der trotz aller Knechtung kraftvoll erwachte, jämmerlich unterschätzte Volksgeist mit Begeisterung die nationalen Romane Scotts empfing, und es ist anzunehmen, dass die Leidenschaft für Walter Scott mehr als blosse Mode gewesen sei. Vielleicht heisst es nicht einmal zu weit gehen, wenn den volkstümlichen Romanen des Schotten ein Einfluss zugeschrieben wird auf das Erstarken des nationalen Geistes. Sie konnten aber nicht direkt zu Kampfmitteln werden, denn einmal sind sie ohne alle polemische, gegen die Bedrücker des Volkes gerichtete Tendenz, sie sind zu gelassen, zu harmlos und kommen ferner zu früh, da das Jahr 48 noch allzusehr im Dunkel der Zukunft liegt. Auch bedurfte es einer andern, aggressivern Literatur, um den erhitzten demokratischen Geistern Nahrung zu spenden. Nein, die Zeit, da Walter Scott in Deutschland seinen Einzug hält, trägt trotz der jüngsten kriegerischen Vergangenheit eine Zipfelmütze, und auch im Lande der Literatur herrscht eine entsetzliche Seichtheit; so ist es sonderbar zu sehen, wie Werke von totaler Wertlosigkeit mit wichtiger Miene und hohem Selbstbewusstsein analysiert und kritisiert werden. In diese kleinliche Zeit fällt Walter Scotts Bekanntwerden, und als kraftvoll Leben spendender Dichter und Romanschreiber wird er Gegenstand der allgemeinen Begeisterung des Lesepublikums, auf das er hinreissend wirkt in seiner Frische, seinem Humor und seiner Wirklichkeitsfreude.

Im Jahre 1817 bringt das «Literaturblatt» zum erstenmal eine Notiz über die «Waverley-Novels» in seiner Übersicht über die englische Literatur. Der

Berichterstatter schreibt[1]: «Herr Forbes, ein junger «Schotte von Stande soll der Verfasser all dieser schö- «nen Romane sein, welche mit dem grössten Beifall «gelesen werden und ihm den Ruhm eines geist- und «kenntnisreichen Schriftstellers erworben haben, von «dem mit der Zeit noch weit herrlichere Früchte zu «erwarten stehen. Man muss jedoch der schottischen «Mundart ganz kundig und mit schottischen Gebräuchen «bekannt sein, um diese Werke verstehen und ge- «niessen zu können. Sie sind daher selbst für den «grössten Teil der Engländer nur halb verständlich.» Diese Notiz, die sich mit den Waverley-Novels als mit etwas Neuem, bisher Unbekanntem befasst und ihnen nur lokales Interesse zuschreibt, erwartet nichts von ihnen für Deutschland, sie ist rein referierend und ihr Verfasser ahnt noch nichts von den spätern Erfolgen dieser Romane. Selbstbewusster und eingehend beurteilend ist aber ein anderer Aufsatz[2], der Scotts «Guy Mannering» mit einem Romane der Frau von Genlis vergleicht, den «Les Battuècas». Diese Vergleichung enthält einige charakteristische Stellen: Rühmend wird hervorgehoben, dass der «Engländer» den Leser in das Leben, das dem Verfasser zunächst lag, einweihe, und nach manchen Bemerkungen über die «klug verknüpften Handlungsmomente» und die «halb übernatürliche Gestalt der Meg Mereli» — bei Scott Meg Merrilies — lesen wir: «Die andern Charaktere sind «ganz nach englischem Zuschnitt mit nationeller Über- «treibung, aber in sich selbst so wahr und lebendig «geschildert, dass man ihnen in Gasthöfen und Salons «glaubt begegnet zu seyn. Vielleicht scheint uns auch «Übertreibung, was eine schärfere, feinere, unabhän- «gigere Individualität eines von uns nicht in seinem

[1] Lit.-Blatt 1817, No. 7.
[2] Lit.-Blatt 1817, No. 8.

«Lande beobachteten Volkes ist, im Vergleich der sehr «*unerheblichen,* sich im natürlichen Zustand *sehr wenig* «*ausdrückenden* des unsern.» Der Rezensent liebt also die kräftig sich ausdrückende Individualität und stellt nun die Natürlichkeit Walter Scotts dem verschrobenen und historisch unwahren Roman der Madame de Genlis gegenüber. Er schreibt: «Indem wir nun die «Massen des Beten, Verzweifeln, Unschuld und «Abenteuerlichkeit dieses Romans in die eine Wag- «schale legen, die anspruchslose Menschheit, ziem- «liche Roheit und sorglose Kraftäusserung des eng- «lischen Romans in die andere, besinnen wir uns: «was uns jenen zu einem Gegenstand gutmütiger «Lustigkeit, diesen des genussreichen Beyfalls gemacht «hat? Haben wir es nicht, wenn wir die Ursache «darinn suchen, dass Guy und seine Welt das Bild des «wirklichen Lebens zeigt, und wie es in ihr dem Bösen «wohl gelingen kann, er aber keinen innern Frieden «geniesst, der Gute viel Schwächen zeigt, deren Folgen «er nicht entgeht; aber *ohne aufgedrungene Moral* «sehen wir's aus den Schicksalen hervorgehen, wie die «Geschichte es lehrt, wenn die alten Sänger sie uns «erzählen. Frau von Genlis hingegen hat uns eine «Moral-Lection aus den Ingredienzen einer phantasti- «schen Welt und sehr phantasieloser Persönlichkeit «zusammengesetzt, die, wo sie angewendet würde, nur «sehr gemüth- und kraftlose Menschen könnte bilden.»

An anderer Stelle werden mehrfach Byron und Scott nebeneinander gestellt, und wenn dieser sich nach solchen Urteilen hätte richten wollen, so hätte er sich nie bewogen sehen können, in schlichter Bescheidenheit oder auch in besonnener Klugheit freiwillig auf eine Konkurrenz mit Byron zu verzichten[1]. Über den epi-

[1] Siehe bei Brandes, Hauptströmungen IV: «Der Naturalismus in England», p. 145. Dasselbe finden wir bei Lockhart.

schen Dichter Walter Scott lesen wir unter anderm[1]: «Walter Scott, ein Schottländer, setzt im Gegen-«theil die Einbildungskraft in die lebhafteste und an-«genehmste Bewegung. Er ist zugleich Barde und «Troubadour und stellt die Feudalsitten aufs Anschau-«lichste dar. Alles lebt, bewegt sich in seinen Ge-«dichten, worin die bizarresten Gewohnheiten jenes Zeit-«alters wie in einem Spiegel dargestellt sind, so dass «der Leser in einer von der jetzigen so sehr verschie-«denen Welt sich dennoch wie zu Hause befindet. «Personen, Kostüme, Pferde, Banner, Jagden, Kämpfe «etc. sind darin aufs Lebendigste gemahlt, und der «Grund, worauf eine Menge lichter Figuren hervor-«sticht, ist jene wilde Natur, jene Nebel, Tannen, Wasser-«fälle, Felsen, Seen, welche zusammengenommen die «etwas rauhe, in ihrer Art aber dennoch schöne Phy-«siognomie der nordischen Länder ausmachen. . . . «Walter Scott ist ein Meister in der beschreibenden «Poesie, dem man bloss etwas mehr Feile wünschen «möchte, um ihn den Ariost des Norden zu nennen. «Die erstaunliche Fruchtbarkeit dieses Dichters, der «immer seiner selbst würdig bleibt, reisst nun vollends «zur Bewunderung hin. In einem Zeitraum von we-«nigen Jahren sind 4 grosse Gedichte von ihm erschie-«nen, auch schreibt man ihm einige Romane zu, die «jedoch nicht seinen Namen tragen.»

Die Artikel über Scott folgen dicht aufeinander und sind durchwegs lobend gehalten. Besonders eingehend wird von den «Tales of my landlord« gesprochen.

So steht zu lesen[2]: «So wie die Rheingegenden, «Franken und Burgund gewöhnlich der Schauplatz

[1] Lit.-Blatt 1817, No. 15: «Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der englischen Literatur.»

[2] Lit.-Blatt 1817, No. 20.

«unserer deutschen Romane und Rittergeschichten sind,
«so verlegen die englischen Romanschreiber den ihri-
«gen in die noch jetzt in vieler Hinsicht romantischen
«und von der feinern Kultur unveränderten Gegenden
«Schottlands und besonders der Hochlande. Die
«Dichtungen und alten Sagen der Vorzeit, der freie
«und edle Charakter der Einwohner, die Einfachheit
«und Verschiedenheit ihrer Sitten und Gebräuche von
«den heutigen der Engländer, ihre Gastfreyheit und
«treue Anhänglichkeit am Alten bieten mannigfaltigen
«und reichen Stoff zu lieblichen Schilderungen dar.
«Unter verschiedenen und oft nicht sehr gelungenen
«Romanen und Novellen, welche sich mit diesen Ge-
«genständen befassen, zeichnet sich neuster Zeit eine
«Folge von 3 Romanen, welche zusammen ein Ganzes
«bilden, aus; der Verfasser davon hat sich nicht ge-
«nannt, allein aus der Schreibart, dem Styl und innern
«Gehalte der Werke kann man deutlich schliessen,
«dass er zu der Klasse derjenigen Autoren gehört,
«welche den Produkten ihres Geistes nur deswegen
«das leichte und wohlgefällige Kleid einer Erzählung
«anziehen, um sie dem Geschmack eines grösseren
«Publikums anzupassen. Das Interesse, welches Wa-
«verley, Guy Mannering und The Antiquary in dem
«Publikum erregten, war sehr gross, und die Meinung
«mehrerer Recensenten ging dahin, dass der geehrte
«Dichter Walter Scott ihr Verfasser wäre. Diese Ver-
«mutung hat sich jedoch nicht bestätigt; der Verfasser
«ist unbekannt geblieben. Aus eben dieser unbekannten
«Feder ist auch das gegenwärtige Werk, Tales of my
«Landlord, geflossen. . . . Die Charaktere der han-
«delnden Personen sind mit viel *Wahrheit* und *Natur*
«gezeichnet und flössen lebhafte Eindrücke der Be-
«wunderung, Theilnahme oder des Unwillens und des
«Abscheues ein. Balfour von Burley, der unmensch-

«liche Mörder, ist sehr glücklich dargestellt, sein Cha-«rakter ist eine Mischung von Ehrgeiz und Rache, «Hinterlist und Grausamkeit. Claverhouse vereinigt «den Stolz und die Würde des Anführers und die «Ausdauer und Tapferkeit des Kriegers mit der Ge-«wandtheit und Klugheit des Hofmanns, vergiesst Ströme «von Blut ohne Mitleid, oft sogar ohne Ursache, aber «gegen seine Freunde handelt er edel und uneigen-«nützig. Die untergeordneten Charaktere sind nicht «weniger zart und richtig gezeichnet. . . . In den Be-«schreibungen der Schlachten und wilden Auftritte «unter den Aufrührern ist der Verfasser bei weitem «glücklicher», als in der Liebesgeschichte. Dieses Zitat war nicht unwichtig, weil daraus erhellt, wie sehr noch der Mensch als solcher Gegenstand der Kritik ist, oder wie sehr das Psychologische dem Historisch-Pittoresken vorangestellt wird. Trotzdem wird «Wahr-heit» und «Natur» rühmend hervorgehoben und die jämmerlichen, seichtmoralischen und tränenüber-schwemmten Romane der schriftstellernden Damen werden schon 1817 derb abgefertigt. Auch ist gewiss Scott und seinem gesunden Einfluss folgende Notiz über einige historische deutsche Erzählungen zu ver-danken, die in der «Cornelia, Taschenbuch für deutsche Damen,» erschienen waren[1]:

«Gehen wir den Inhalt nach der Ordnung des «Verzeichnisses durch, so gibt uns die erste Erzählung «Ritter Otto von Kerstlingeroda von Helmine von «Chézy» Veranlassung, Einiges zu sagen, das des «Grafen von Loeben «Fürstenkinder» und Schreibers «Gottesurtheil» auch angeht. In diesen Ritterzeits-«geschichten wird das Zeitalter ungefähr so behandelt, «wie der griechische Olymp zu Zeiten des alten fran-

[1] Lit.-Blatt 1819, No. 52: Taschenbücher.

«zösischen Hofs zwischen dem sechzehnten und sieb-«zehnten Jahrhundert, und wie späterhin von unsern «Dichtern die Schäfer- und Idyllenwelt.» Dies wird geschrieben mit dem Bewusstsein, wie lächerlich eine solche Entstellung der Geschichte sei.

Neben solchen Artikeln, die wenigstens zum Teil dem Wert von Walter Scott gerecht werden und die im Schwange stehende Unnatur verwerfen, stehen bornierte Kritiken genug, die in überlegenem Tone die neue «Mode» der schottischen Romane abtun wollen. Besonders amüsant ist folgende Stelle aus einer kühl abweisenden Kritik, eine Stelle, die für die Zeit sehr bezeichnend ist[1]: «Eines inzwischen ist hoch daran «zu rühmen und unsern Modeschreibern zur Nachahm-«ung zu empfehlen: es ist keine einzige schlüpfrige, «den Geschlechtstrieb aufregende Stelle darin. Die «Keuschheit selbst kann das Buch ohn' Erröten lesen. «Das ist mehr, als sich von 99 Hunderttheilen deutscher «Romane rühmen lässt, und wenn dieser englische «ein deutsches Modebuch geworden; so scheint zu »folgen, dass unsere Lesewelt nicht so unkeusch ist, «als man glauben sollte, wenn man das Bestreben «unserer Schreibewelt betrachtet. Kann eine Liebes-«geschichte ohne Cantharidentinctur unsre jungen «Frauen und Herren vergnügen; so fällt die Schmach, «welche in dieser Hinsicht auf unserer Romanenliteratur «haftet, einzig auf die Autoren zurück.» Demnach scheint Walter Scott die Aufgabe zugefallen gewesen zu sein, einen Augiasstall auszuräumen, und wirklich, wenn man diese alten Zeitschriften durchblättert, so erstaunt man über die Wertlosigkeit der grossen Masse der Literatur, die da beurteilt wird. Da ist es ja fast freudig zu begrüssen, dass sich obiger Rezensent dar-

[1] Lit.-Blatt 1819, No. 55.

über beklagt, dass in «Rob Roy» jede «moralische Grundidee» fehle. Dass die Gesundheit und naive Kraft der schottischen Werke die beste Moral und beste Sittenlehre war für diese ziemlich wertlose Generation des Lesepublikums, erkennt er allerdings noch nicht.

So folgen neben lobenden auch tadelnde Berichte über Scott, und es ist merkwürdig, wie wenig eigentliche Begeisterung für Scott zu Tage tritt[1]. Meist wird ziemlich kühl abgewogen und verglichen, und der richtige Standpunkt wird Scott gegenüber nur selten eingenommen. So wird sehr oft die sittliche Tendenz in den Vordergrund gestellt, die bei Scott nicht in Betracht kommt im Vergleich zu seinen Hauptvorzügen. Gesund sind die Waverley-Novels, aber sie enthalten keine Tendenz, moralisch bessern zu wollen. Ferner wird der historische Roman als minderwertige Zwittergattung überhaupt verworfen. Dass die warme Wiederbelebung vergangener Zeiten in all' ihrer Kraft und Fülle an und für sich Hauptsache des historischen Romans ist, und die eigentliche erfunden «Geschichte» nur zur Verbindung und Vermittlung dient, wird öfter verkannt, und wenn gar eine englische Zeitschrift Shakespeare und Scott nebeneinander zu stellen wagt, mit Recht in gewisser Hinsicht, so wird eine volle Schale des Spottes ausgegossen über den blossen Unterhaltungsschriftsteller. Besonders getadelt wird die Breite der Scottischen Romane, und «Ivanhoe» wird z. B. «ein Haut-relief poetisch lebendiger Anschauungen lang vergangener Zeiten» genannt, «mit dem Hammer der Prosa breitgeschlagen». Saure Äusserungen des englischen Spleen sind ebenfalls zu finden,

[1] Eine Warnung, in zeitgenössischen Urteilen ein unbedingt richtiges Bild vom Einfluss eines Schriftstellers zu erblicken. Scott ist den zünftigen Kritikern zu «gewöhnlich», zu wenig Ideendichter.

der Byron, Scott, sowie die gesamte Seeschule mit galliger Schärfe ausschilt. So wird in der Monthly-Review vom Juli 1830 beklagt, dass an Stelle der «individualisierenden Charakter- und Sittenschilderungen, der Originalerfindung und Einheit des Plans» bei den «neusten Beyfallscandidaten» eine Sucht herrsche nach «starken Nationalgemälden mit Lokalbeschreibung und dramatischem Contrast», während sie «Plan, Charaktere und Material sonst aus der Geschichte entlehnen«. Da heisst es weiter[1]: «Sie haben sich Licenzen in Stil und «Plan zu eigen gemacht, die den wilden und üppigen «Auswüchsen der Deutschen selbst in ihren düstern «und märchenhaften Ritterromanen und in diesen «schrecklichen Ausmalungen menschlicher und über-«natürlicher Gefühle manchmal nahekommen, manch-«mal sie überbieten.» So wechseln Lob und Tadel. Dabei ist nie ausser Augen zu lassen, dass diese zwiefache Beurteilung sich innerhalb des Rezensentenvolkes vollzieht, der eigentliche Leser ist gänzlich gefangen genommen von Walter Scott, was schon die grosse Zahl der angezeigten Übersetzungen, manchmal drei bis vier zugleich von einem einzigen Roman, beweist. Diese Übersetzungen sind sehr verschiedener Güte, wie angeführte Beispiele zur Genüge dartun, und wir können beobachten, dass Rezensionen, denen Übersetzungen und nicht die Originale zugrunde liegen, schärfer, kühler, absprechender sind, als wenn die englischen Ausgaben besprochen werden. Dies gilt natürlich nicht allgemein, so finden wir 1821 eine frische Kritik in Gesprächsform über «Das Kloster», übersetzt von K. L. Methus. Müller. Diese Kritik bezeichnet sehr gut die Vorzüge Scotts[2]:

[1] Lit.-Blatt 1820, No. 96.

[2] Lit.-Blatt 1821, No. 86.

«Man hat Walter Scott einen *vaterländischen* «Dichter genannt. Das ist insofern richtig, als er es «liebt, vergangene Zustände des menschengesellschaft- «lichen Lebens in seinem Vaterlande zu poetisch-leben- «diger Anschauung zu bringen, jedoch ohne sie zu «überschätzen und zu lobpreisen, wie *unsre* soi-disant «vaterländischen Poeten, die Altdeutschthümler. Nun «lassen sich aber solche vergangene Zustände nicht «besser anschaulich machen, als wenn man *in* den- «selben anziehende und mit fester Hand gezeichnete «Charaktere handelnd und leidend darstellt.» Ferner: «Scott stellt die Altgläubigen und Neugläubigen nicht «wie Teufel und Engel, wie Schwarz und Weiss ein- «ander gegenüber. Er malt die Personen, wie sie zu «allen Zeiten *sind,* eine jede schwarz und weiss zu- «gleich, nach Art eines preussischen Schlagbaums, «und lässt den Sieg der Einen aus einem naturgemässen «Gemische von äusserer Notwendigkeit, egoistischem «Triebe und sittlicher Freyheit hervorgehen.» Und endlich auf die Frage, wie denn der Verfasser schreibe, antwortet der Rezensent; «Wie ein *Mann:* klar und «lebendig, mit Verstand und Phantasie, mit Laun' und «mit Gefühl, derb und zart, einfach und dichterisch «geschmückt; alles nach Massgabe des Stoffes, den er «eben vorhat, und immer so, dass man sieht, der Stoff «beherrsche nicht ihn, sondern er den Stoff.»

Bevor ich all' die angeführten Stimmen zusammenfasse, soll noch ein Artikel Erwähnung finden, der sich vornimmt, «denen, die früher im Lobhudeln «kein Maass kannten, ein solches in ihrem Tadeln zu «setzen». Lebhaft begrüsst es der Verfasser, dass Scott den Zwang des Verses von sich geworfen, und spricht begeistert von den Romanen[1]: «Alles ist frisch, wie

[1] Lit.-Blatt 1824, No. 71: Sir Walter Scott.

« aus der Hand der Natur: wenn er ein oder zwey « Jahrhunderte zurück geht, und die Scene in eine ent- « fernte, unkultivierte Gegend verlegt, wird Alles neu « und wunderbar lebendig. Hochländische Sitten, Cha- « raktere, Landschafterey, nordischer Dialekt und Ge- « bräuche, die Kriege, die Religion und Politik des « 16ten und 17ten Jahrhunderts geben der Ueberfeine- « rung und vertrockneten Schlaffheit der modernen « Leser ein reizendes und heilsames Spannmittel. . . . « Walter Scott hat gefunden, dass die Wirklichkeit « mehr ist als die Erdichtung; dass es keinen Roman « gibt, wie der des wirklichen Lebens, und dass, wenn « wir nur erfassen, was Menschen in ungewöhnlichen « Lagen fühlen, thun und sprechen, das Resultat leben- « diger, ergreifender ist, als das feine Spinngewebe des « Gehirns. Er beschwört die Personen herauf, mit « denen er zu thun hat, und kopirt sie nach dem Leben; « er durchsucht die alten Chroniken und Memoiren; er « fragt fahrende Pilgrimme, alte Sybillen um Rath; « er verkehrt mit Lebenden und Todten, und lässt sich « ihre Geschichten auf ihre Weise erzählen; und indem « er von andern entlehnt, bereichert er seinen Genius « mit steter Mannigfaltigkeit, Wahrheit und Freyheit. « Er schöpft seine Materialien aus den ersten, echten « Quellen und in grossen Massen. Er ist nur der Ko- « pist der Natur, der Geschichte. Man kann nicht « sagen, wie schön seine Schriften sind, man müsste « denn sagen können, wie schön die Natur ist. Der « ganze Theil der Geschichte seines Landes, welche « er schilderte, lebt in seinen Werken wieder auf. Nichts « fehlt — die Täuschung ist vollständig. »

Gegenüber solchen verschiedenartigen Ansichten deutscher Rezensenten ist es nötig, Scotts Stellung zu der Zeit zusammenfassend festzustellen. Diese Aufgabe erleichtert ein Aufsatz Wolfgang Menzels in

seinem «Literatur-Blatt», der dann fast unverändert in seine «Deutsche Literatur» überging. Zuerst spricht er von Walter Scott und seiner Stellung zum historischen Roman und sagt[1]: «Walter Scott hat un-
«läugbar das Verdienst, den historischen Roman als
«eine eigenthümliche poetische Gattung begründet
«zu haben, wenn er auch noch nicht das Höchste
«darin geleistet hat. Zwar gab es schon vor ihm
«genug historische Romane, aber ihre Tendenz war
«doch eine andere. Das Geschichtliche war nur
«Vehikel für gewisse philosophische und moralische
«Ideen. Man bediente sich der Geschichte, um ideale
«Charaktere daraus hervorzuheben, oder hineinzu-
«tragen, und um sie gleich der Natur zum blossen
«Hintergrunde für einzelne Helden- oder Familien-
«gruppen zu machen. Die Romantik nahm ein histo-
«risches Gewand an, aber das hatte man noch nicht
«begriffen, dass die Geschichte selbst eingeborene Ro-
«mantik sey.... Ueberall diente die Geschichte höhern
«Zwecken, sie wurde nicht selbständig, frey, rein
«um ihrer selbst willen von den Dichtern behandelt,
«man suchte darin nur Stoffe, um sie mit einem
«fremden Geist zu beleben, nicht den ihr eigenen
«Geist. Walter Scott zuerst wendete den sinnigen
«Blick von den glänzenden Hauptparthien der Ge-
«schichte auch auf die unscheinbaren Winkel derselben
«und suchte nichts besonderes darin, sondern nahm
«alles, wie es war, und siehe, es war poetisch. . . .
«Es ist gut und schön, wenn wir uns über die be-
«schränkten Lebenskreise einzelner Zeiten und Völker
«zum Idealen erheben können, aber die naive, kind-
«liche, gläubige Weltansicht, die in jenem engen Kreise
«befangen bleibt, die Illusion beschränkter Nationali-

[1] Lit.-Blatt 1827, No. 1 u. 2. — «Die deutsche Literatur» von Wolfgang Menzel, II, 164—187.

« täten, Gegenden, Climate, Kulturstufen und Zeitalter « behält ihren hochpoetischen Werth nicht nur für die « Befangenen, sondern auch für alle, die darüber stehen, « und gleichsam in die Kindheit des Menschenge- « schlechts zurückblicken ». Im historischen Roman, wie ihn Walter Scott verstand, « ist der Mensch nur « ein Produkt der Geschichte, gleichsam eine Blüthe, « die aus ihrer Mitte hervorvegetirt, von ihren Säften « genährt, und von ihren geheimen Kräften festge- « halten. Aber auch die Gottheit ist nicht getrennt « von dem in der Geschichte still waltenden Natur- « geist, schwebt nicht über dem Leben, sondern ist « das Leben selbst, wirkt keine Wunder von oben, die « sich unterscheiden von dem gemeinen Leben unten, « sondern sie wirkt alles nur von innen, und alles, « was sie hervorbringt, oder nichts ist ein Wunder. » « Man kann diese Poesie . . . auch durch den Cha- « rakter des Demokratischen bezeichnen.... Wirk- « lich ist auch das Volk im Hintergrunde immer zu « einer sehr erbärmlichen Statistenrolle herabgewürdigt « worden. In dem neuen historischen Roman aber « herrscht eben dieses Volk, und was davon in den « Vordergrund sich herausstellt, sind immer nur seine « Organe, aus seiner Mitte, aus allen seinen Classen, « ja aus seiner Hefe herausgegriffen. Darum sind die « Helden aller walterscottisirenden Romane niemals « Ideale, sondern nur schlichte Menschen, Repräsen- « tanten einer ganzen Gattung. » Der Reihe nach spricht dann Menzel vom « Poetischen in der Wirk- lichkeit », vom « historischen Geist », dem « nationellen Gepräge », ferner von der « Volksseele » nnd von der « Objektivität », die für den historischen Roman un- erlässlich sei.

Von besonderer Wichtigkeit ist es, festzustellen, welche Stellung das Zeitalter zum historischen Roman

einnimmt. Wir müssen uns fragen, ob die «Walter-Scotterey» nur eine raschlebige Mode war oder ob tiefere Beziehungen in Kraft waren. Menzel sagt uns: «Niemand zweifelt länger, dass die Richtung des «gegenwärtigen Zeitalters eine wesentlich praktische «und politische sey. Diess muss auch auf die Poesie «Einfluss üben, und wer kann ihn in den historischen «Romanen verkennen? ... Wie wir selbst aus dem «Schoosse des Friedens und der Familie auf die grosse «politische Laufbahn fortgerissen worden sind, so hat «auch unsere Poesie den Kreis erweitert.... Unsere «poetischen Helden haben sich im Volk verloren, wie «die wirklichen. Sind alle grossen Männer der Zeit, «selbst der grösste, unter den Völkerriesen erlegen, «die aus dem alten Schlummer erwachen, wie sollte «die Poesie dem Geist der Völker nicht auch huldigen? «Wir haben diesen Geist über die Weltbühne schreiten «sehn, mit eigenen Augen haben wir Revolutionen, «Völkerzüge, wunderbare Verhängnisse, ungeheure «Thaten und Leiden gesehn.... Soll sich nun die «Poesie nicht schämen, so muss sie der Geschichte «nacheifern, und soll sie dem Zeitgeiste huldigen, «so muss sie das historische Element in sich aufnehmen. «... Der historische Roman ist mithin das ächte Kind «seiner Zeit. Die walterscottisirenden Romane repräsentiren das Volk, die älteren Heldengeschichten[1] «die Monarchie oder die Aristokratie. Diese Wechsel-«beziehung ist natürlich. Beydes, die neuen Verfas-«sungen und die neuen Romane beruhen auf der Wich-«tigkeit, welche die Völker neuerdings erlangt haben.» Nachdem Menzel dann ausgeführt hat, in welch' harmonischem ergänzenden Verhältnis historischer Roman und Geschichte stehen und wie sie naturgemäss in

[1] Fouqué!

einander übergehen, spricht er folgendes Schlusswort:

« Aus allem bisher Gesagten erhellt nun wohl von « selbst, warum der historische Roman gerade in un- « serer Zeit und so allgemein und bey allen gebildeten « Völkern übereinstimmend kultiviert wird. Obgleich « die Engländer den Ton angegeben haben, so versteht « ihn doch nicht bloss das englische, sondern jedes « Ohr. Den Engländern gebührte der Vorgang, weil « sie von jeher auf Nationalität besser gehalten haben, « als andere Völker, Es ist aber hier nicht von eng- « lischer Volkspoesie die Rede, sondern von Volks- « poesie überhaupt. Man ahmt in Walter Scott nicht « den Engländer, sondern den Dichter der Vergangen- « heit nach, und jede Nation hat die ihrige. Darum « haben gegen Walter Scott alle die nationellen Vor- « urtheile geschwiegen, die sich sonst so laut gegen « andere fremde Dichter geltend gemacht haben. Walter « Scotts Manier ist überall nationell, wo eine Nation « sich selber fühlt und begreift, und nur aus solchen « Ländern vernehmen wir kein Echo seiner Stimme, « in denen das Volk unter despotischem Druck noch « schläft, noch nichts von sich selber weiss [1]. »

Eine notwendige Ergänzung zu dem Gesagten gibt eine andere Stimme des Zeitalters, nämlich diejenige Heinrich Heines.

Zunächst bestätigt Heine, dass Walter Scott wirklich der Liebling der Zeit ist. Er schreibt [2]: «Wie « komme ich aber vom «I—A» der Langohrigen und « vom «Bäh» der Dickwolligen zu den Werken von « Sir Walter Scott? Denn von diesen muss ich jetzt « sprechen, weil ganz Berlin davon spricht, weil sie

[1] Trotz Metternichs «despotischem Druck» erscheinen 1827 die «Promessi Sposi», auch ein Echo Walter Scotts.

[2] Briefe aus Berlin: 2. Brief, Berlin, den 22. März 1822.

« der « Jungfernkranz » der Lesewelt sind, weil man « sie überall liest, bewundert, bekrittelt, herunterreisst « und wieder liest. Von der Gräfin bis zum Nähmäd- « chen, vom Grafen bis zum Laufjungen liest alles die « Romane des grossen Schotten; besonders unsere « gefühlvollen Damen. » Heine spricht dann von einer grossen Anzahl von Übersetzungen und erzählt ferner von einem Maskenfeste, auf dem « die meisten Helden « der Scottschen Romane in ihrer charakteristischen « Aeusserlichkeit erschienen. Von dieser Festlichkeit « und diesen Bildern sprach man hier acht Tage lang. » Der Sohn Walter Scotts, ein englischer Husarenofflzier, war dabei anwesend und erschien im schottischen Nationalkostüm eines Hochländers. Natürlich wurde er sehr gefeiert und genoss « den Ruhm seines Vaters ». Im Anschluss daran sagt Heine: « Wo sind die Söhne « Schillers? Wo sind die Söhne unserer grossen Dichter, « die, wenn auch nicht ohne Hosen[1], doch vielleicht « ohne Hemd herumgehen? Wo sind unsre grossen « Dichter selbst? Still, still, das ist eine partie hon- « teuse. »

Und nun, wie äussert sich Heine sonst über Walter Scott? In den « Englischen Fragmenten », einem Teil der « Reisebilder », spricht Heine davon, dass sich die hohen Kreise Englands bestreben, die leichten, tändelnden Manieren der Franzosen anzunehmen und dass in diesen Kreisen eine Literatur Platz greife, die mit dem Titel eines ihrer Werke, « Flirtation », genügend charakterisiert sei. Im Gegensatz hierzu trage der gewerbetreibende Teil des Volkes und die Kaufleute ein pietistisches oder selbst puritanisches Gepräge und bilde also zu den Adelskreisen denselben Kontrast, wie die Stutzköpfe zu den Kava-

[1] Wie der junge Scott als Highlander.

lieren, die Walter Scott so scharf schildere. Heine glaubt also, dass Scotts rückschliessende historische Erkenntnis überschätzt werde. Er habe nur die gegenwärtigen Menschen in alte Gewänder zu stecken gebraucht und habe damit sogleich die richtige Schilderung getroffen. Man brauche nur einen Blick zu tun in die Betstuben von Liverpool und Manchester und gleich darauf in die fashionablen Salons, so habe man den ganzen Gegensatz.

Scotts viel gerühmte Unparteilichkeit erklärt Heine so: « Bedenkt man gar, dass er von der einen Seite « selbst als Schotte durch Erziehung und Nationalgeist « eine puritanische Denkweise eingesogen hat, auf der « andern Seite als Tory, der sich gar ein Sprössling « der Stuarts dünkt, von ganzer Seele recht königlich und adeltümlich gesinnt sein muss, und daher « seine Gefühle und Gedanken beide Richtungen mit « gleicher Liebe umfassen und zugleich durch deren « Gegensatz neutralisiert werden: so erklärt sich sehr « leicht seine Unparteilichkeit bei der Schilderung der « Aristokraten und Demokraten aus Cromwells Zeit, « eine Unparteilichkeit, die uns zu dem Irrtum ver- « leitete, als dürften wir in seiner Geschichte Napoleons « eine ebenso treue fair-play-Schilderung der französischen Revolutionshelden von ihm erwarten [1]. » Diese Deutung kann angenommen werden, wie vielleicht andere auch, es steht jedoch ganz ausser allem Zweifel, dass Scott jede Äusserung seiner persönlichen Gefühle aus seinen Werken verbannte, denn die interessanten Konflikte als solche sind Vorwurf für Scotts Pinsel, und wir können nicht den geringsten Unterschied herausklügeln zwischen der Schilderung der Kavaliere

[1] Reisebilder IV. Englische Fragmente III: Die Engländer (1828), Elster III. 445.

und Rundköpfe in seinem Vaterland und derjenigen der Anhänger Ludwigs XI. und Karls des Kühnen. Beide Kontraste, unter sich sehr verschieden, sind durchaus objektiv behandelt. Überdies war Scotts persönlicher Charakter solcher Art, dass er niemals sein Talent in tendenziösen Entstellungen missbraucht hätte.

Sehr schöne Worte über Scott findet Heine an anderer Stelle[1]. Er hat hervorgehoben, dass jedenfalls sehr viele Werke über Napoleon ans Licht treten würden, denn die Zeit habe «ganz besonders viel Sinn für Geschichte, ihre Erforschung und Darstellung». Auch Walter Scott hat ein solches Buch angekündigt, und Heine befürchtet das Schlimmste, denn nie und nimmer könne Scott Napoleon, dem Manne der neuen Zeit, gerecht werden: «Alle Verehrer Scotts «müssen für ihn zittern; denn ein solches Buch kann «leicht der russische Feldzug jenes Ruhmes werden, «den er mühsam erworben durch eine Reihe histori- «scher Romane, die mehr durch ihr Thema als durch «ihre poetische Kraft alle Herzen Europas bewegt «haben. Dieses Thema ist aber nicht bloss eine ele- «gische Klage über Schottlands volkstümliche Herrlich- «keit, die allmählich verdrängt wurde von fremder «Sitte, Herrschaft und Denkweise; sondern es ist der «grosse Schmerz über den Verlust der Nationalbeson- «derheiten, die in der Allgemeinheit neuerer Kultur «verloren gehen, ein Schmerz, der jetzt in den Herzen «aller Völker zuckt.... So hat der Ton, der in den «Scottschen Dichtungen herrscht, eine ganze Welt «schmerzhaft erschüttert. Dieser Ton klingt wieder «in den Herzen unseres Adels, der seine Schlösser «und Wappen verfallen sieht, er klingt wieder in den

[1] Reisebilder III. Die Nordsee (1826). Elster III. 115.

« Herzen des Bürgers, dem die behaglich enge Weise « der Altvordern verdrängt wird durch weite unerfreu- « liche Modernität.... Dieser Ton, der gewaltigste, « den der schottische Barde auf seiner Riesenharfe « anzuschlagen weiss, passt aber nicht zu dem Kaiser- « liede von dem Napoleon, dem neuen Manne, dem » Manne der neuen Zeit.» In geradezu vernichtender Weise sollte Heine recht behalten. Durch sein « Life of Napoleon Buonaparte » wurde Scott ganz regelrecht gestürzt; ganz Europa, selbst die Einsichtigen Englands verurteilten Scott aufs schärfste und Heine — das konnte man voraussehen — rechnet scharf ab mit Scott. Sein Aufsatz über Scotts « Leben Napoleons » ist eine pathetische, tief erregte Verteidigungsschrift für Napoleon und gegen Scott, schonungslos reisst er Scott von der Höhe seines Ruhmes herunter. Und doch — noch jetzt, im höchsten Zorne, betont er voll schmerzlicher Enttäuschung die schmählich vernichtete Grösse Scotts, von dem er sagt[1]: « Es « war Britanniens grösster Dichter, man mag sagen « und einwenden, was man will.»

Es wäre nun an der Zeit, andere Zeitstimmen den angeführten anzureihen, doch könnte dies nicht ohne Wiederholungen geschehen. Interessant ist es z. B., wie sich Hauff, der Schüler Scotts, über seinen Meister im historischen Roman äussert, wie er besonders die widerlich ausartende Massenfabrikation von historischen Romanen lächerlich macht, ferner verdient erwähnt zu werden, dass Grabbe in seiner heftigen Weise Walter Scott und seine Vielschreiberei angreift[2] und ihm

[1] Englische Fragmente, IV, Elster Bd. 3, p. 448.

[2] Diese Notiz bezieht sich auf Grabbes «*Aschenbrödel*» aus dem Jahre 1829 (Grabbes Werke, ed. Grisebach, 1902), in dem die in einen Kutscher verzauberte Ratte als Sir Walter Scott, esquire, vorgestellt und wegen seiner Ausbeutung der deutschen Literatur verspottet wird.

naturgemäss die falsche Beurteilung Napoleons am wenigsten verzeihen kann, den Scott behandelt habe, wie der Schlächter den Ochsen. Auch sonst erschienen kleine satirische Schriften genug gegen die deutschen Nachahmer und Leser des grossen Schotten[1], ja selbst Walter Scotts Antlitz wird kritisiert, denn einmal lesen wir darüber[2] die klugen Worte: «Das Gesicht des «grossen Schotten enthält eine seltsame Mischung von «Genialität und einem gewissen rohen Ausdruck. Man «sieht es diesem Kopf an, dass kein Sophokleisches «Trauerspiel, sondern dunkle und breite Romane aus «ihm entsprungen sind.» So finden wir Beurteilungen der entgegengesetztesten Art und vom verschiedensten Werte, wir schliessen diese Erörterungen, indem wir noch einer Stimme Gehör schenken, und zwar derjenigen Willibald Alexis', der am ehesten der deutsche Walter Scott genannt werden könnte, da seine Romane, viel mehr als Hauffs Lichtenstein, nicht nur äusserlich, sondern auch in ihrem innersten Wesen, besonders in ihrem Humor, dem schottischen Meister nahe kommen. Aus diesem Grunde muss Alexis da berücksichtigt werden, wo er sich theoretisch ausspricht über den Roman seiner Zeit[3]. Natürlich beginnt Alexis damit, den Tiefstand der deutschen Literatur zu beklagen, die sich in lauter Seichtheit zu ergehen drohe, trotzdem Gœthe, Schiller, Jean Paul und Tieck zu wirklichen Nationaldichtern geworden seien. Da begrüsst er denn Walter Scott als einen Dichter, «wel«cher, wenn seine Erfindungen, seine Gedanken und «seine Darstellung den Freund der wahren Poesie er-

---

[1] U. a. «*Der Vexirte.* Walter Scotts nächster und neuster Roman.» London und Leipzig. 1825. Ferner: In «Penelope», Taschenbuch auf 1829 (Th. Hell): «*Der grosse Unbekannte*, ein Scherz von Spindler.

[2] Lit.-Blatt 1826, No. 87 über das Taschenbuch «Urania».

[3] Wiener Jahrbücher 1821, III, 105—145 und 1823, II, 1—75.

« freuen, zugleich auch das annoch rohere Interesse « der Menge befriedigt. » Bald darauf stellt sich Alexis energisch auf den Standpunkt Walter Scotts, indem er seine Stellung zum Roman fixiert. Er sagt: « Seit « Wilhelm Meister » und schon vor der Er- « scheinung desselben kommen die *Kunstromane* in « Deutschland an die Tagesordnung. Man wollte « unter Romanen nicht mehr die Lebensbegeben- « heiten eines Helden verstehen, sondern die Aufstel- « lung und Entwickelung der herrschenden Ansichten « über Kunst oder sonst ein Thema des geistigen « Lebens. . . . So sah man Romane über Musik, Poesie, « Schauspielkunst, religiöse, Maler-, Bildhauer-, wohl « auch Handwerkerromane. Überall herrschte die *Idee* « vor, weil eben in jener Zeit überall das Absolute « auf dem Wege *philosophischer Forschung* gefunden « werden sollte. . . . Es ist hier nicht der Ort zu « ihrer Entwicklung, wohl aber um die vom Recen- « senten als unbedingt recht anerkannte Ansicht aus- « zusprechen, dass der *Quell der wahren Poesie* nicht « die Idee, sondern die *bildliche Anschauung* oder die « *Phantasie.* » Dazu passt gut, was Alexis vom künst- lerischen Schaffen spricht, er behauptet nämlich — ganz unter dem Einfluss Scotts oder in Übereinstim- mung mit ihm — « dass das höchste Kunstwerk und « zugleich das populärste dasjenige seyn wird, wo das « *innere* Leben ausgeprägt im *äussern* und die Ge- « danken plastisch dargelegt in den *Charakteren*, deren « *Handlungen* und den *Ereignissen* erscheinen. Die « Poesie *malt* dem Geiste vor, und der Hörer will mit « den geistigen Augen *sehen.* » Das ist nichts anderes als eine Theorie des Pittoresken, das bei Scott solche Bedeutung hat. Bei solchen Ansichten ist es nicht zu verwundern, wenn sich Alexis heftig gegen die zeit- genössischen Romane wendet und schreibt: « Mit Ro-

« manen von gleicher Beschaffenheit (wie die verfälscht « historischen Tragödien) überschütteten uns die letzten « Decennien, ja, es erscheinen noch jetzt[1] dergleichen, « welche den Meissnerischen nicht unähnlich sind. Na- « mentlich wird jeder historische Name und seine Zeit « von den Schriftstellerinnen jämmerlich zerzaust. Wie « in der berühmten Mühle des Garbino werden die « Helden der Vorzeit zerschroten und zermahlen, und « in zierliche Püppchen eingeknetet. Gigantische Riesen « werden zu schmachtenden Liebhabern, barbarische « Tyrannen zu philanthropischen Menschenbeglückern, « ein Unsinn, der nie erkannt wird; oder immer wieder « unter anderer Gestalt zum Vorschein kommt. » Nun geht Alexis ein auf die schlichte aber kraftvolle Wirklichkeitsfreude der « Waverley Novels », in der er die wahre Poesie findet, und fügt bei: « Lebendig sehen « wir die Häuslichkeit in der Hütte und im Palaste. « Auch der Geist der unbeholfenen Beschränktheit wird « uns angezeigt, und es ist nichts aus den hergebrachten « Romanen, das wir in diesen historischen vermissen, « als die faden-, motiv-, lebens- und wirkungslosen « Diatriben aus der sogenannten Gemüthswelt, wo die « gedankenlosen Gedanken und Gefühle unabhängig « von allen Handlungen in der erscheinenden Welt « sind, oder die gleich faden Unterhaltungen in ver- « schiedenen Romanen, die ohne Grund und Zweck « nur um Aussendinge sich drehen und weder an sich « Geist besitzen, noch in geistigem Zusammenhange « mit dem ganzen Werke stehen. »

Diese Werke sind um so wichtiger, da sie klar und deutlich zeugen von dem läuternden Einfluss Walter Scotts, ein Einfluss, der in Alexis verkörpert ist.

---

[1] 1823.

II.

Wenn die innern Zusammenhänge Walter Scotts mit Deutschland herzustellen sind, so ist darzulegen, in welchem Verhältnis Scott und die deutsche Romantik zueinander stehen.

Nach zwei Richtungen hin bezeichnen nach Georg Brandes[1] die «Waverley-Novels» einen ausserordentlichen Fortschritt — «in Bezug auf die Auffassung «des *historischen* und in Bezug auf die Darstellung «des *bürgerlichen* Lebens.» Und ferner sagt Brandes[2]: «Dieser Dichter, der keinen tiefen Blick für das «Seelenleben des einzelnen modernen Menschen hatte, «und welcher der modernen Zeit der freistehenden «Persönlichkeiten gegenüber vielfach von den Fesseln «und Banden nationaler, monarchischer und religiöser «Vorurteile umstrickt war, besass, vermöge seines «*mächtigen Naturalismus,* sobald die Menschen als «Clan, als Volk, als Stamm oder Rasse vor ihm «standen, den schärfsten Entdeckerblick für die Na«turgrundlage in ihnen.» So erklärt sich Walter Scotts Bedeutung für die «*Völkerpsychologie*», während Byron dasselbe bedeutet für die «Psychologie des einzelnen».

Wie lassen sich nun Scotts Naturalismus, seine Schilderung des Volkes, seine breit realistischen Darstellungen wirklichen Lebens vereinbaren mit dem deutschen romantischen Geiste? In keiner Weise. Es stehen sich im Gegenteil Scott und die deutschen Romantiker in den wichtigsten Grundsätzen und Ansichten fern. Man braucht sich nur zu erinnern an Walter Scotts plastische Kraft, an seine derben Ge-

---

[1] Hauptströmungen IV: «Der Naturalismus in England.» S. 146.

[2] Ebenda, Seite 147.

stalten, an seine ganze lärmende Welt und damit den so oft von allen Seiten betonten *musikalischen Charakter* der deutschen Romantik zu vergleichen, durch den sie sich auch scharf von der französischen unterscheidet, die denn in ganz anderm Verhältnis zu Scott steht. «Die französische Romantik bringt feste Ge«stalten hervor, das Ideal der deutschen Romantik «ist nicht eine Gestalt, sondern eine Melodie, keine «einzelne bestimmte Form, sondern ein unendliches «Sehnen[1].»

Es ist schon dargetan worden, wie innig Scott verwachsen ist mit der festen Wirklichkeit, wenn es auch hauptsächlich die der Vergangenheit ist und wie er sich auf sie beschränkt, wie er darauf sein ganzes Dichten stützt. Tritt davon auch nur eine Spur bei den Gründern der romantischen Schule zu Tage? Die Heidelberger Romantik nimmt dann schon eine etwas andere Stellung ein kraft ihrer deutsch-volkstümlichen Bestrebungen, die ältere dagegen steht der Wirklichkeit feindlich, verächtlich gegenüber. Die Romantiker machen sich nicht gerne gemein, hassen Derbheit, Roheit, Lärm, und vor den kräftigen Gerüchen des Marktes fliehen sie in die feine Atmosphäre der literarischen Salons.

Walter Scott ist demokratisch, die deutschen Romantiker aristokratisch. Kein Wunder, dass das Erforschen und Schildern des rein Menschlichen alle andern Interessen in den Hintergrund drängt und das Beispiel der grossen freien Persönlichkeit, das ihnen in Gœthe leuchtend vor Augen steht, begeisterte Nachahmung findet.

---

[1] Brandes, Hauptströmungen II: «Die deutsche romantische Schule.» Seite 3.

Dies führt zu einem letzten Punkte: Walter Scott befasst sich in keiner Weise mit Philosophie, er grübelt nicht nach verborgenen Ursachen der menschlichen Veranlagungen, das Dunkle, Unsichtbare, Metaphysische bewegt ihn nicht. Er hat eine schöne Gelassenheit, die seinen Werken den seltenen Charakter heitern Gleichmutes verleiht und nur das zweifellos Vorhandene und deutlich Sichtbare in seiner malerischen Mannigfaltigkeit ist ihm Gegenstand seiner Dichtung. Wie anders die Romantiker! Ihre Neigung zur Abwendung von der Wirklichkeit bedingt geradezu das Philosophische ihrer Dichtung und — neben Herder, Gœthe, Schiller — wird Fichte und seine Lehre vom unbeschränkten Ich Zentrum ihres Denkens, Fühlens und Dichtens. So stehen sie staunend vor den Offenbarungen ihres Innern und lauschen auf ihre geheimsten Eingebungen mit bis aufs höchste gespanntem, ausschliesslichem Interesse. So entwickelt sich «die künstlerische Allmacht des Ichs», die kein Gesetz über sich anerkennt und jene romantische Ironie erzeugt, jenes Spielen des Dichters mit seinen poetischen Eingebungen, ein Umstand, der vielleicht am meisten es erklärt, dass die romantischen Kunstwerke meistens Fragmente geblieben sind. Daraus folgt ohne Weiteres[1]: «Indem nun die Lehre und Lebensansicht der Romantik solchergestalt durch ein Verschlingen von «Poesie und Philosophie, durch eine Begattung von «Dichterträumen und Gedankengespinsten erzeugt «wird, entsteht sie als ein Produkt rein geistiger «Mächte, nicht als das Resultat eines Verhältnisses «des Menschengeistes zum wirklichen Leben.» Dies gilt in erster Linie von den ältern Romantikern, — auf die Heidelberger werden wir später zurückkom-

[1] Brandes, loc. cit. II, p. 39.

men — für die Walter Scott « zu viel Fleisch und Blut « und zu wenig Nerven hatte.[1] » Hier wäre also ein Übereinstimmen mit Scott nicht zu finden.

Wir wissen jedoch, dass neben Gœthe und Schiller und ihren sich immer mehr emanzipierenden Schülern, den Romantikern, eine andere Literatur sich breit machte[2]: « Auf der einen Seite die Gœthe-Schillersche « *unvolkstümliche* Kunstpoesie und deren Fortbildung « in den phantastischen Gebilden der Romantiker, auf « der andern Seite die reine Unterhaltungsliteratur, die « auf dem Boden der Wirklichkeit steht, auf dem einer « spiessbürgerlichen Wirklichkeit jedoch, deren bekann- « teste Erscheinungen Lafontaines spiessbürgerlich-rühr- « selige Romane und Schröders, Ifflands, Kotzebues « volkstümlich - hausbackene Familiendramen sind. » Es wäre unrichtig und ungerecht, Scott ohne weiteres als mit der zweiten Richtung übereinstimmend hinzustellen, dazu ist er zu gross, es ist aber nicht zu bezweifeln, dass sich Scotts Publikum in erster Linie aus Anhängern der zweiten ärmlichen Richtung zusammensetzte, was erklärlich ist, da die « Waverley-Novels » den anspruchslosesten wie den verwöhntern Leser zu befriedigen imstande waren. Das verhindert nicht, dass die Romane Scotts über die blosse Unterhaltungsliteratur weit hinausragen und zu einem der wichtigsten Zeitdokumente werden; es darf nur nicht übersehen werden, dass, im Gegensatz zu Frankreich, Scott in Deutschland nicht auf die hohe Literatur und deren fein kultivierte Anhänger einwirkt, sondern auf die stumpfe Lesermasse minderwertiger Produkte, die er mit sich fortreisst und aus blöder Gedankenlosigkeit zum nationalen Bewusstsein, zur Bewunderung kräftiger Wirklichkeit emporhebt.

---

[1] Julian Schmidt, V. p. 24.

[2] Brandes II, p. 30.

Es wäre verfehlt, anzunehmen, dass Scott nur deshalb in Deutschland den grossen Erfolg davontrug, weil er ein bedeutender *fremder* Schriftsteller war; die Nachahmungswut der Deutschen genügte hiezu nicht. Wir finden denn doch Zusammenhänge, organische, wenn wir wollen, zwischen der deutschen Dichtung und Walter Scott. Gewisse Traditionen erklären, warum Scott fast als Deutscher unter Deutschen empfunden wurde.

Im Jahre 1788 entstand in Edinburgh eine sogenannte « German Class », gebildet von einigen Freunden, zu denen auch Scott gehörte, mit dem Zwecke, deutsche Sprache und Litteratur zu studieren. Gerade damals wurde man aufmerksam auf die deutsche Literatur und wurde sich der Verwandtschaft der englischen und deutschen Sprache bewusst; die Mitglieder der « German Class », die innig vertraut waren mit Shakespeare und Milton, vernahmen verwandte Töne in deutschen Werken[1]. Die Einen machten sich an Kant, andere lasen die Dramen Schillers und Gœthes; unter denen, die sich der populären schönen Literatur widmeten und sie mit Begeisterung in sich aufnahmen, waren Scott und seine nächsten Freunde. Hier erstarkte Scotts Vorliebe für die ihn seltsam anmutende deutsche Poesie und eine Übersetzung von Schillers Räubern von dem (den Mit-

[1] *Lockhart*, p. 56: «Those who were from their youth accustomed to admire Shakespeare and Milton, became acquainted for the first time with a race of poets who had the same lofty ambition to spurn the flaming boundaries of the universe..., and of dramatists, who, disclaiming the pedantry of the unities, sought, at the expense of occasional improbabilities and extravagance, to present life on the stage in its scenes of wildest contrast and in all its boundless variety of character... Their fictitious narratives, their ballad poetry, and other branches of their literature, which are particularly apt to bear the stamp of the extravagant and the supernatural, began also to occupy the attention of the British literati.»

gliedern der «German Class» gemeinschaftlichen) ältern Freunde Fraser Tytler machte ihm Lust, sich auf ähnliche Bahnen zu wagen. Es dauerte auch nicht lange, so wagte sich Scott an Übersetzungen und im Jahre 1796 kamen solche Bürgerscher Balladen, der «Lenore» und des «Wilden Jägers» «in a thin quarto» heraus. Ferner werden Gœthesche Gedichte, z. B. aus «Claudine von Villa Bella», auch Ifflandsche Dramen ins Englische übertragen und Scott wird dabei von vielen Seiten unterstützt. Besonders erwähnt werden muss aber die Übertragung des Gœtheschen «Götz». Dieses Drama war ganz nach dem Herzen Scotts in all seiner ungebundenen Kraft und derben Realistik und wurde ihm gleichsam zum Vorbild für seine eigenen Werke. Walter Scott führt also die Traditionen des Sturmes und Dranges des jungen Gœthe weiter und, während sich Gœthe, abgeschreckt durch die üblen Folgen seines «Werther» und auch seines «Götz», der den Ritter- und Räuberroman erzeugte, zum klassischen Dichter und exklusiven Geiste entwickelt, vom wichtigeren Einfluss Italiens gar nicht zu sprechen, verarbeitet Scott die im «Götz» verwirklichten Grundsätze und bewahrt sie vor der Ausartung, die sich in Deutschland breit machte. Es ist seltsam zu sehen, wie, während sich in Deutschland das widerlichste, albernste, unwahrste Romangesindel wichtig macht als entartete Nachahmung des «Götz», in Schottland ein kerngesunder kraftvoller Geist ersteht, der, im wesentlichen mit Gœthe übereinstimmend, den «Götz» verarbeitet und selbständig vorwärtsschreitend die künstlerischen Absichten des «Götz» rein erhält. Wenn also Jahrzehnte nach dem «Götz» die Waverley-Novels Deutschland überfluten, so ist das Neue, das sie bringen, nichts Fremdes, sondern nur etwas Vergessenes, das, von den allgemeinen

Zeitverhältnissen kräftig begünstigt und durch Walter Scott belebt und popularisiert, wieder ans Licht tritt: der Sinn für nationale Eigenart einerseits und für plastische malerische Wirklichkeit andrerseits. Walter Scott tritt im günstigsten Augenblicke auf den Plan, wo die jüngste Vergangenheit, die Zeit der Befreiung vom Napoleonischen Joch, das Selbstbewusstsein des Volkes geweckt hat; die «Waverley-Novels», für Deutschland rein weitergeführte Tradition des Götz, sind eine ebenso bedeutende Tat wie der «Götz» selbst, und weil ihr Geist im innersten Geiste der Zeit wurzelt, sind sie nicht nur literarische Tat, sondern zugleich ein wichtiges politisches und soziales Element, das in der Zeit der Metternichschen Reaktion die Geister nicht ganz versumpfen lässt und in trostloser Gegenwart für eine bessere Zukunft stärkt.

Nach dem Gesagten ist es klar, dass das historische Element in der deutschen Literatur nicht verschwand, als Gœthe sich davon abwandte. Allerdings, wenn man danach urteilen wollte, was auch unserm Urteil wertvoll erscheint, so müsste die rohe Gesellschaft der Ritterstücke und Ritterromane im Gefolge des «Götz» gänzlich ausser Betracht fallen. Nichtsdestoweniger muss bei Behandlung des historischen Romans auf jene historischen Romanschriftsteller hingewiesen werden, die nichts weniger als historisch sind und eine Afterpoesie schufen, die, ihrer falschen Rittertümlichkeit wegen, den Todeskeim von vornherein in sich trug. Es bleibt aber doch die Tatsache bestehen, dass sie den eigentlich historischen Roman vorbereiten halfen. Sie hielten wenigstens das Interesse an der Vergangenheit wach, und wenn sie diese auch absolut verkannten und durch Walter Scott dem schlimmen Lose der Lächerlichkeit ververfielen, so bewahrten sie doch manches von der

Kraft, die im «Götz» lebt und Fouqué, der nun besprochen werden soll, gesteht es zu, dass sie ihn beeinflussten bei Abfassung seiner Romane.

Kapitel 3.

Fouqué.

«Die dem «Götz» folgende Flut vaterländischer «Ritterstücke fand bei Aug. W. Schlegel zwar wenig «Beifall, aber diese ganze, mit Schwert und Harnisch «rasselnde, von deutscher Biederkeit stammelnde Li- «teratur, Ritterdrama, Ritterballade und Ritterroman «hat für die Beliebtheit der romantischen Ritterro- «mane Fouqués nicht nur den Boden bereitet, seine «eigne Dichtung ist mannigfach von diesen Vor- «gängern beeinflusst. Die Verfasserin des Ritter- «romans Walter von Montbarry[1] (1786), Benedikte «Naubert, Fr. Chr. Schlenkert (1757—1826) und den «Verfasser der sieben Bände Sagen der Vorzeit, Veit «Weber[2], nennt Fouqué selbst als erste ihm «zu- «kommende Kunden der vaterländischen Geschichte» «und Vorbilder frühester eigner Versuche im dialo- «gisierten Romane[3].» Fouqué ist also gewissermassen Fortsetzer der Ritterromane ältern Stiles.

---

[1] In der «Lebensgeschichte des Baron Friedrich de la Motte Fouqué, aufgezeichnet durch ihn selbst, Halle 1840», lesen wir darüber: «Im Vorgrunde die edelste Waffenherrlichkeit aus den Tagen der Kreuzzüge, im Hintergrunde die seeligste, ob auch einigermassen klösterliche Friedensahnung auf den Hierischen Inseln unter Provenzalischem — fast möchte man sagen — Edenischem Himmel.»

[2] *Veit Weber* (Bernhard Wächter, 1762—1837) bemüht sich, der Geschichte gerecht zu werden, überträgt aber ausschliesslich modernes Wesen in altdeutsches Kostüm und stellt dichterischen Effekt über schlichte historische Wahrheit.

[3] Koch, DNL 146 I, p. XXX.

Zu verschiedenen Malen konnten wir Lockharts « Life of Sir Walter Scott » zu Rate ziehen und Scotts umfangreiche « Diaries » können ohne weiteres als untrügliche Quelle benützt werden. Auch Fouqué hat eine Selbstbiographie geschrieben, und es ist interessant, sie zu durchblättern. Denn sie beleuchtet klar und deutlich Fouqués ganze Art zu denken und zu dichten, wenn es auch ganz unmöglich ist, durch dieses Buch ein klares Bild von Fouqués Leben zu erhalten. Es ist eigentlich ein ununterbrochenes Staunen und Verwundern über all das Seltsame, das eines Menschen Seele treffen kann, und Fouqué versucht nicht einmal eine Lösung dessen, was schwerverständlich ist; er berichtet von seltsamen Ahnungen, die er gehabt und in dunkeln Worten spricht er von seinen Dichtungen. Man sieht es deutlich und es ist grundlegend für eine Beurteilung Fouqués: Als alter Mann ist er ebensowenig über sich klar, wie als Jüngling, und wie etwa ein Priester vor seinem Heiligtume kniet, so kniet er vor seiner Muse, deren Eingebungen er mit Tränen in den Augen empfängt und nicht zu deuten wagt. Überhaupt herrscht in dieser Selbstschau zuweilen eine ganz widerliche Sentimentalität, die sich auf das geringfügigste Ereignis erstreckt und ganz kläglich erscheint neben der heitern Klarheit, mit der Walter Scott auch die herbsten Schicksalsschläge betrachtet. Und doch kann nicht gesagt werden, Fouqué sei weichlich, es fehle ihm die männliche Kraft, denn er ist voll der minniglichen Ritterstärke, die seine Romanhelden auszeichnet. Die Manier seines Stiles ist ihm zur zweiten Natur geworden und er erzählt von seinen Erlebnissen, wie er z. B. von denen Herrn Ott' von Trautwangens im « Zauberring » erzählt. Und er ist ein Mensch voll heiterer Zuversicht und lächelt über die Verblendeten, die ihn zu verspotten wagen, denn er strebt seinem

Sterne nach, unentwegt und zuversichtlich, und seine edle Aufrichtigkeit versöhnt mit dem süsslich-minniglich-ritterlichen Getue, über das er nicht hinauskommt. Doch mehr als alles Reden über Fouqué bedeutet folgende Stelle aus seiner Selbstbiographie: «Ich «gab mich sogleich nach gefasstem Überblick ans «Werk [1], der Muse vertrauend für jeden Schritt, mehr «und schöner vertrauend noch dem, welcher die Muse «mir gesendet hat zur Geleiterin, ganz in dem Sinne «der Einfalt, wie sich's ausspricht in dem Vorwort, «dem Werke beigefügt. Oder auch es mit einem «lieblichen Stolbergswort auszudrücken, zuversichtlich «bittend:

«Leite mich an deiner Hand,
«Wie ein Kind am Gängelband.»

Diese Worte lassen leicht erkennen, was für ein Werk der «Zauberring» werden musste. Wohl gestattet Fouqués kindliche Ergebenheit seiner Muse gegenüber eine durchaus künstlerische Gestaltung — als dichterisches Kunstwerk ist der «Zauberring» zu bewundern — aber wie wird es bestellt sein um das Historische in diesem wie in den andern Romanen, z. B. dem «Thiodulf»? Es wird sehr schwer sein, dieses Historische überhaupt zu finden, denn, wenn auch Richard Löwenherz in den «Zauberring» hineinragt, so bedeutet dies, da es ganz beiläufig geschieht, durchaus nichts. Der ganze «Zauberring» ist nichts als dichterische Verkörperung einer idealisierten Ritterwelt, die in überirdischer Tugend und märchenhaftem Glanze erstrahlt, und an objektivem Wirklichkeitsgehalt, an wirklich historischer Echtheit nichts voraus hat vor den Ritterromanen, die vor ihm entstanden waren. Nicht in der Richtung des Historischen bildet Fouqué

[1] Den «Zauberring», zu dem ihn seine Gattin anregte.

den groben Ritterroman weiter, sondern in anderer Hinsicht: Sein poetisches Gemüt und seine wirklich ritterliche Gesinnung, sein verfeinerter Geschmack verstanden es, «den alten Ritterroman der gesellschaftlichen Bildung anzupassen»[1]. Der hohe poetische Wert der Fouqué'schen Muse ward vom deutschen Leser empfunden und die süssen Ritterromane wurden zur Lieblingslektüre des deutschen Publikums.

So schritt Fouqué seine Bahn, träumerisch seiner Laute die melodischen Töne entlockend, schritt immer weiter und weiter, zuerst gefolgt von einer grossen Menge von Bewunderern, immer mehr aber von ihnen verlassen, da die Zeit andere, mächtigere Melodieen erklingen liess. Was musste geschehen? Mitten unter gänzlich anders Gesinnten spielte Fouqué selbstvergessen seine veralteten Melodien weiter, unentwegt und selig begeistert, und von allen Seiten ertönte es: «Don Quijote! Don Quijote!» Der freudig Bewunderte und emsig Beklatschte war zum Ritter von der traurigen Gestalt geworden.

Auf diese Weise wandeln sich Anerkennung, Begeisterung, Bewunderung rasch in Hohn und Spott, in bedauerndes Achselzucken. Einige der Urteile sind von Interesse: Einer von denen, die sich von Fouqué loslösen und eigne Bahnen gehen, ist *Eichendorff*. Er betont, wie Fouqué sich völlig identifiziere mit seinen Dichtungen und rühmt die liebenswürdige Aufrichtigkeit seiner Schriften. «Überall eine grosse Gutmütigkeit «bei einem kleinen Verstande, der von seiner eigenen «Affektation nicht einmal eine Ahnung hatte. Um «endlich alles zusammenzufassen: bei Fouqué über-«wältigte die reiche, auf einen Punkt gespannte Phan-«tasie, verbunden mit einer ehrlich ritterlichen Inten-

[1] Mielke, der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl., p. 55.

«tion, alle anderen Geisteskräfte, und machte ihn so «zum Don Quijote der Romantik[1]».

Auch *Tieck* äussert sich verschiedene Male über Fouqué, in einer Weise, die für Tieck sehr bezeichnend ist. In einem Briefe an Solger[2] schreibt er: «Er hat ja doch (in einem Gedicht, ich weiss aber «nicht in welchem) nichts getan, als den neuesten «unverfälschten Gespenstergallert erfunden, der gut «bei der Toilette einzunehmen ist; und ich glaube «immer, wenn ich ihn lese, Holbergs Bramarbas zu «zu hören... Wollen Sie einmal recht lachen, so lesen «Sie seine «beiden Hauptleute» im «Sommer»... «und sie werden wissen, was Wüste, Hitze, Freund«schaft, Ehre, Sand und Christentum zu bedeuten «haben.» Und R. Köpke teilt uns folgendes ernster zu nehmende Urteil Tiecks mit[3]: «Fouqué hat viel «Talent, und besitzt eine reiche Phantasie, aber er «hat etwas Willkürliches und Unbegrenztes, und ge«fällt sich in Erfindung und Zusammenstellung un«möglicher Dinge... Eigentlich ist er dichterisch am «*Mangel aller Ironie* zugrunde gegangen, er verlor «sich vollständig an seinen Gegenstand und verlor «darüber am Ende die schöpferische Phantasie selbst. «Im Mittelalter hatte er die Stoffe für seine Poesie «gefunden, aber bald begann er sich und seine Lieb«habereien mit dem Gegenstande, den er behandeln «wollte, zu verwechseln, und dies hielt er dann für «Poesie. So wurde sein Dichten zur Caricatur und «er selbst zum Don Quijote der Poesie. Nur hat er »nie ein Bedürfnis nach einem Sancho Pansa gefühlt.»

---

[1] Eichendorff: Über die ethische und religiöse Bedeutung der neuern romantischen Poesie in Deutschland. Leipzig, 1847, p. 196.

[2] Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Leipzig 1826, I, p. 398.

[3] R. Köpke: Ludwig Tieck. Leipzig 1855.

Auch hier also wieder den Vergleich mit dem fahrenden Ritter, und auch bei einem Dritten ist er zu finden, bei *Heine.*

In seiner «Romantischen Schule»[1] schreibt Heine: «Das war es. Die retrograde Richtung, das bestän-«dige Loblied auf den Geburtsadel, die unaufhörliche «Verherrlichung des alten Feudalwesens, die ewige «Rittertümelei missbehagte am Ende den bürgerlich «Gesinnten im deutschen Publikum und man wandte «sich ab von dem unzeitgemässen Sänger.» Er nennt Fouqué einen «ingeniösen Hidalgo», dessen Rittergestalten nur aus «Eisen und Gemüt» bestehen und «weder Fleisch noch Vernunft» haben und von Sigurd sagt er: «Er hat so viel Mut wie hundert Lö-«wen und so viel Verstand wie zwei Esel.» Noch schärfer spottet Heine an anderer Stelle[1]: «Ein deut-«scher Baron idealeren Schlages war mein armer «Freund Friedrich de la Motte Fouqué, welcher da-«mals der Kollektion der Frau von Staël angehörend, «auf seiner hohen Rosinante in Paris einritt. Er war «ein Don Quijotte vom Wirbel bis zur Zehe; las man «seine Werke, so bewunderte man — Cervantes.» Heine erinnern ferner die Fouqué'schen Romane, wie diejenigen Walter Scotts, an gewirkte Tapeten, an Gobelins, «die durch reiche Gestaltung und Farben-«pracht mehr unser Auge als unsere Seele ergötzen.» Dies trifft insofern zu, als bei Scott wie bei Fouqué jegliche Psychologie und besonders jede in den Vordergrund geschobene Psychologie fehlt. Die Gestalten Fouqués und Scotts sind gänzlich verschieden, so verschieden wirkliche Menschen und phantastische Wahngebilde sein können, bei beiden aber spielt das Male-

[1] Elster Bd. 5, p. 337.

[1] Geständnisse. Elster Bd. 6, p. 31.

rische, das Pittoreske eine wichtige Rolle und in dieser Hinsicht können wir wohl von einer Verwandtschaft Scotts und Fouqués sprechen, ohne im mindesten an eine gegenseitige Beeinflussung zu denken. Scott kannte Fouqué und lobte ihn, zum Beispiel «Sintram und seine Gefährten»[1], die bunte Welt, die Farbenpracht Fouqués zog ihn an, aber Scott ist der Mann der Wirklichkeit, Fouqué der phantastischen Ideale und ihre Wege gehen im wesentlichen ihrer Werke gänzlich auseinander.

Dass Scott Fouqué in den Augen des Publikums direkt schadete, ersehen wir aus folgenden Worten eines Rezensenten, jedenfalls Willibald Alexis'[2]: «Noch «etwas tat der Anerkennung Fouqués später Schaden. «Der Vergleich mit den historischen Dichtungen, «welche, durch Walter Scott neugeadelt, mit neuer «Bedeutsamkeit, einer, die wohl nicht wieder unter«gehen wird, wenn auch die Form wechselt, so schla«gend und wirksam auftraten. Auch Fouqué wollte «hier und da historisch sein; aber er war viel zu sehr «Poet, um es sein zu können. Er brachte Helden, «die über das Volk wie Göttergeschlechter hervor«ragten, aber *nicht das Volk selbst. Dieses wollte sich «selbst sehen.* Dies tat Scott in schlichter treuer Wahr«heit, trotzdem er ein Tory war und die alte Zeit «mit ihrer feudalen Herrlichkeit ebenso liebte und «vielleicht genauer kannte als Fouqué.»

---

[1] Lockhart, p. 495. Scott schreibt an Terry über die Schwierigkeit, deutsche Werke ins Englische zu übersetzen: «There is in the German mode of narration an affectation of deep metaphysical reflection and protracted description and discussion, which the English do not easily tolerate... For instance J lately saw a translation of «Sintram und seine Gefährten»... the story in the world which, if the plot were insinuated into the «boxes», as Bayes says, would be *most striking*...

[2] Blätter für lit. Unterhaltung 1842, Nr. 324.

Damit verlassen wir Fouqué und seine süsslich-kräftige Muse und wenden uns Achim von Arnim zu, dessen Verhältnis zur Geschichte und dessen «Kronenwächter» einer genauern Untersuchung zu unterwerfen.

Kapitel 4.

Arnim.

Achim von Arnim, der «sonnige Freiherr», der nie eine grosse Lesergemeinde besessen hatte und vor minderwertigen Tagesgrössen zurücktreten musste, ist in neuerer und neuester Zeit zum Gegenstand verständnis- und liebevoller Forschung geworden. Reinhold Steigs Buch «Achim von Arnim und Clemens Brentano»[1] ist als Quellenwerk unentbehrlich für uns, da es uns den unverfälschten Arnim lebendig hinstellt und die Briefe der beiden Freunde, die in ihrer Lebensfrische das ganze Wesen ihrer Verfasser treu wiederspiegeln, in grosser Fülle mitteilt.

Es ist reizvoll, die Kontraste zu beobachten, die Arnim und Brentano von einander unterscheiden und «reizvoller ist es, zu sehen, wie leidenschaftlich diese zwei Freunde sich zusammenschliessen.» Der Einigungspunkt dieser beiden reichen Seelen ist darin zu suchen, dass Arnim wie Brentano von der rückhaltlosesten Ehrlichkeit beseelt, in uneigennütziger Weise und mit der schönsten Leidenschaftlichkeit ihren Genius in den Dienst einer und derselben Sache stellen. Im deutlichen Bewusstsein, eine heilige Pflicht zu erfüllen, versenken sie sich in Deutschlands Vergangenheit, in die Uranfänge des deutschen Volkes, mit dem Be-

[1] «Achim von Arnim und die ihm nahe standen.» Herausgegeben von Reinhold Steig und Herman Grimm. 1. Band: «Achim v. Arnim und Clemens Brentano.» Bearbeitet von Reinhold Steig. Stuttgart 1894.

streben, der darbenden Zeit die verborgenen Schächte zu öffnen und längst vergessene Reichtümer ans Tageslicht zu fördern.

Damit haben wir den Grundton in Arnims Wesen angeschlagen. Die Liebe zur deutschen Vergangenheit, die innige Anteilnahme am Volksleben aller Zeiten, die Vorliebe für das kraftvoll Volkstümliche, sie bestimmten Arnims Dicht- und Denkweise zu jeder Zeit.

Am 4. November 1808 schreibt Arnim an Brentano[1]: «Was die Leute sich für Sorgen machen, was «andere sind und werden könnten! Ich habe gar «keine Idee, wie man eigentlich zu einem Gespräche «kommen kann, ob ein andrer ein Dichter ist. Der «Teufel weiss, ob Gœthe, Tieck u. a. m. Dichter sind, «aber einzelne ihrer Werke haben mir vieles gezeigt, «was ich im Leben nie zum Stande kommen sah und «zum Schuss. Wenn ich andern Menschen auch ein«mal etwas der Art geliefert, so wird es mir lieb «sein, und wäre es auch nur gering gewesen gegen «die Arbeiten jener. Ich fühle, dass ich einiges der «Art in meiner Seele getragen; aber mannigfaltiges «Unglück, Zerstreuung, Leichtsinn, haben mich viel«leicht entheiligt, vielleicht wird es hin und wieder «durchscheinen, es wird nicht untergehen im ewig «liebevollen Herzen, das durch alle Welt schlägt.» So spricht Arnim voll edler Bescheidenheit von seiner Dichtergabe, unabhängig vom Urteil anderer, einzig und allein sich danach richtend, was seine Unbefangenheit ihm eingibt. Diese Sorglosigkeit seiner Begabung gegenüber ist ganz besonders wichtig: Nie wird sich Arnim mit kluger Berechnung des Erfolges wegen zum Trabanten einer Tagesgrösse machen, er

[1] Steig, p. 263.

wird es aber auch nicht tun, weil er aus reichem, eigenem Borne zu schöpfen hat und keiner fremden Anregung bedarf. Dies können wir vorausnehmen: Walter Scott kann, wenn wir nach den «Kronenwächtern» und Arnims eigenstem Wesen urteilen, keineswegs Arnims Meister und Vorbild sein. Arnim ist ein Kind derselben Zeit und dies bringt Übereinstimmungen mit sich, wenn aber in den Werken zweier Dichter der Grundton ein gänzlich anderer ist, wenn beide durchaus sich selbst genügen, so kann nicht die Rede sein von tieferer Beeinflussung. Ein Vergleich verliert dadurch nichts von seinem Interesse.

Ein seltsamer Widerspruch durchzieht Arnims ganzes Wesen. Auf der einen Seite sehen wir blühende Phantasie, die prächtige Früchte trägt, die aber vom Unkraut verworrener Phantastik überwuchert wird, auf der andern Seite einen hellen klaren Realismus, der die Einzelheit mit erstaunlicher Kraft erfasst und wiedergibt. Über das Ganze aber liegt ausgebreitet der helle Sonnenschein des Arnim'schen Humors, die sinnige gemütstiefe Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit seines Herzens.

Die seltsame Mischung in Arnims Wesen — poetisch anschauliche Kraft, beeinträchtigt durch phantastische Zerfahrenheit — empfanden schon seine Zeitgenossen und sie gaben ihren Gefühlen mehrfach Ausdruck. So sagt z. B. Wilhelm Grimm im Anfang seiner Besprechung von Arnims »Kronenwächtern» folgendes von dessen frühern Werken[1]: «Sie glichen «Bildern, die von drei Seiten einen Rahmen hatten, «an der vierten aber nicht und dort immer weiter «fortgemalt waren, so dass in den letzten Umrissen «Himmel und Erde nicht mehr zu unterscheiden waren;

[1] W. Grimm: Kleine Schriften, I, p. 299.

«woraus eine ängstliche Ungewissheit für den Leser «entsprang.» Und Brentano schreibt in seiner stürmisch liebevollen Weise: «Arnim, lieber Arnim, wenn «du nur ein wenig streng arbeiten wolltest und nicht «so aneinander binden, deine ganze Nation würde «dich ihren Dichter nennen und du könntest auf sie «wirken und ihr alles zumuten... Ich werde nie in «meiner festen Überzeugung irre werden, dass viel«leicht kein Deutscher so von Poesie durchdrungen «ist wie du, aber du lässt sie allzusehr als Wildfleisch «wachsen.» In ähnlichem Sinne sprechen Görres und Jakob Grimm. Arnim war sich seiner Mängel wohl bewusst und äusserte einmal Wilhelm Grimm gegenüber[1]: «Mit welcher Sehnsucht wünsche ich mir oft jene »Leichtigkeit, alles in Worten nach Mass und Zahl »zu fassen, ich wollte Dichtungen schreiben, die alle »Welt erheben sollten, aber so, fürchte ich immer «mehr, wird das Beste, was ich in meinen Gedanken «umgewälzt habe, in meiner Ungeschicklichkeit mit «mir zu Grabe gehen.» Dazu bemerkt Wilhelm: «Es ist wahr, manchmal war der Becher zu klein «und der Wein strömte über, oder er war zu gross «und wurde nicht bis zum Rande gefüllt, immer «aber war der Duft, der davon aufstieg, rein und «erfrischend.»

Als gewichtigstes Dokument für Arnims Streben muss seine «Tröst Einsamkeit» hier kurz betrachtet werden. In dieser kurzlebigen Zeitschrift Arnims ist alles enthalten, was die Heidelberger Romantik charakterisiert.

Arnim, Brentano und Görres schlossen sich in Heidelberg zu einem wunderschönen Zusammenleben

---

[1] W. Grimm: Vorwort zu Arnims Werken, p. VIII. Kl. Schriften, I, p. 312.

aneinander, denn sie fühlten sich einig in ihren Wünschen und beschlossen gemeinschaftliches Streben. Als Kampforgan diente ihnen die «Zeitung für Einsiedler», die nach ihrem Eingehen als «Tröst Einsamkeit» von Arnim in Buchform herausgegeben wurde. Beide, Zeitung und Buch, erschienen 1808. Über Zweck und Ziel von Arnims Unternehmen sagt Pfaff[1]: «Sie (die «Einsiedlerzeitung») bietet Treu und Glauben der Religion, *Liebe «dem deutschen Vaterland,* hilfreiche Hand der aufstrebenden Altertumswissenschaft, ehrlichen Streit «dem Feinde der Romantik, dem Apostel der Aufklärung und des alleinseligmachenden Klassizismus. «... Seltsam, in einer Zeit der allertiefsten Erniedrigung Deutschlands war der Bildungsphilister der «zufriedenste Mann, glaubte es herrlich weit gebracht «zu haben und verachtete von seinem erhabenen «Standpunkte aus Denken und Handeln seiner Vorfahren als «mittelalterliche Finsternis». Die lächerlichste Unkenntnis und der lächerlichste Hochmut «waren schön gepaart. Die Romantiker aber wollten «beweisen, dass gerade das verschrieene Mittelalter «an Schönheit und schöpferischer Kraft über der «neuen Zeit stehe, wollten die Hoffnung wecken, dass «eine solche Zeit der Macht auch dem niedergeworfenen «und zerrissenen Deutschland wieder erscheinen könne, «wenn es nur wieder beginne, *sich als Deutschland «zu fühlen.* Solchem Zwecke also diente die Zeitung «für Einsiedler.» Und sie erfüllte diesen Zweck, indem sie Bruchstücke alter Sagen, Auszüge aus Chroniken, Umarbeitungen einheimischer und fremder, alter und neuer Volkspoesie in zwangloser Folge abdruckte und so zu popularisieren, zu erneuern,

[1] «Romantik und Germanische Philologie», von Dr. Friedrich Pfaff. Heidelberg 1886, p. 21.

wieder zu beleben suchte. Diese Tätigkeit an der Einsiedlerzeitung war für Arnim eine Vorschule für seine spätern Arbeiten, besonders für den « Wintergarten » und auch für seine historischen Novellen, denn hier erwarb er sich seine genaue Kenntnis älterer Literatur, hier legte er den Grund zur plastischen Anschauung besonders des 16. und 17. Jahrhunderts in ihrer Gesamtgestalt.

Bezeichnend für Arnim ist seine Art, alte Werke zu « restaurieren ». Clemens gibt uns hier Aufschluss. Er schreibt an Arnim[1]:

« Wenn wir alte Lieder der Zeit näher rücken, « müssen wir es ganz gleichmässig, sonst fallen sie « um wie Mauern, die aus der senkrechten Lage « kommen. Der gothische Stil umfasst auch eine Welt; « aber die Schlösser sind anders als die Kirchen und « in keiner Raubburg darf eine prächtige Kirchen- « orgel stehen... Es ist aber in jedem Kunstalter « eine überschwengliche Zeit, ein Blütenalter der Emp- « findung, und in diesem steht mein geliebter Bruder » — Arnim — « mitten inne, ein ganzer Bienenhimmel « und so herrlich gelingt ihm auch alle Herstellung « solcher Naturberauschter Poesie... Was aber am « meisten gegen die Gültigkeit deines Zustandes, in « dem du restaurierst, spricht, ist, dass er dir nicht « gleich ist: kurzum, du dichtest. Und wenn du in « Zug kömmst, kannst du nicht glauben, wie angst « und bange mir wurde. Denn in einem poetischen « Fieber von 1808 nahmst du hintereinander alle sæ- « cula vor und gabst ihnen oft wider Willen und « ohne Not von deiner Hippokrene. Aber das ist alles « leeres Geschwätz und ist nicht des kleinsten Liedes « wert, das du in jenem Atem dichtest. Könntest du

[1] Steig, p. 241/242.

«nur die Welt so anhauchen, so wäre goldene Zeit, «die hat keine Vorzeit und keine Vorurteile von Kritik. «Aber in einer Zeit, welche Kritik ausübt, ist Kritik «nothwendig.»

Das Eigentümliche in Arnims Wesen kann nicht besser empfunden und ausgedrückt werden, als hier durch Brentano. Arnim ist stets versucht, alles verklärt, in übernatürlichem Glanze zu sehen, und gerade an den kraftvollsten Stellen seiner Werke zeigt sich diese poetische Vervollkommnung.

In mancher Hinsicht sind Arnims historische Novellen — wir denken besonders an den «Pfalzgrafen als Goldwäscher», «Isabella von Ägypten» und «die drei liebreichen Schwestern und der glückliche Färber»[1] — Vorbereitungen auf den historischen Roman. Jede enthält Züge, die dann in den «Kronenwächtern» vereint und vertieft wiederkehren. Ihr Grundton ist ein verschiedener. Im «Pfalzgrafen» herrscht ein barocker Humor, in «Isabella» eine milde, edle Schwermut und im «glücklichen Färber» ein lustiger gewollt hausbackener grotesk bürgerlicher Ton und in allen dreien spielt die Geschichte noch eine untergeordnete Rolle, indem Einzelschicksale um ihrer selbst willen im Vordergrund stehen. Allen fehlt eine exakte ernste Ausarbeitung, was auch mit dem Charakter der Novelle zusammenhängt.

Vom «*Pfalzgrafen*», wie von den andern Novellen auch, können wir sagen und es ist typisch für Arnim: als Ganzes ist er untergeordneten Wertes, enthält jedoch eine Fülle trefflicher Einzelheiten und Einzelszenen, die in buntem Wirbel vorüberziehen.

Das Frische, Kernige, keck Mittelalterliche ist

[1] «Die Ehenschmiede» und «Owen Tudor» sollen im Zusammenhang mit den «Kronenwächtern» ihre Behandlung finden.

besonders gut verkörpert in Pfalzgraf Friedrich, der sich in toller Lebensfreude und schrankenloser Gastfreiheit den drolligsten, absonderlichsten Küchenhofstaat beigelegt hat. Gleich hier haben wir Arnims Humor, der vorhandene humoristische Zustände zuspitzt und gleichsam überlebendig macht: «Da stol-«zierte neben einem Pariserkoche, der immer mit dem «Degen an der Seite seine Feuerlichkeiten besorgte, «eine bairische Dampfnudelköchin, deren Magen durch «ein Herzschild befestigt war, von silbernen Ketten «getragen, während eine schwäbische Köchin, mit «langen Doppelzöpfen, zur Bereitung der Suppe nach «der alten Methode der Hohenstaufen sich anstrengte, «und eine gewaltige Frau mit dicken Röcken aus «den Hansestädten, Seefische und Flussfische, Rinder-«braten niedlich, reinlich, schmackhaft durchfeuerte.» Dies genügt jedoch dem Pfalzgrafen noch lange nicht. In seinem «Frohgefühle» und als «Liebhaber der Tafelmusik» hatte er seine Küchenschar ganz «eigen dazu abgerichtet, dass sich dieselbe gegen «das Ende der Tafel zu allerlei lustigen Trinkliedern «in Begleitung zweier Waldhörner, welche die Han-«seatin und die bairische Dampfnudelköchin harmo-«nisch dazu bliesen, versammelten, allesamt in mau-«rischer Tracht.» Er selbst spielte unter Beihilfe seines Mundschenks und Kapellmeisters «etwas sehr Künst-«liches», «auch war die Hanseatin auf dem grossen «Basse, der französische Koch auf der Flöte, die «schwäbische Köchin auf dem Spinet wohlgeübt, so «dass seine gute Küche und seine schöne Musik ihn «bald zum Abgott vieler trefflicher Männer machte.» So ist Arnims Humor meistens grotesk übertrieben, aber kräftig, plastisch, pittoresk. So büsst Arnim seine Lust an kräftigen Einzelszenen und die einzelnen Gestalten tragen individuelle Züge, wenn sie auch

nur Skizzen sind, immerhin Skizzen, die mit breiten, kräftigen Pinselstrichen das wesentliche festhalten. Am 20. Dezember 1822 schreibt Jakob Grimm an Görres, es sei Arnim einmal «nicht verliehen, etwas ganzes, vollständiges zu erfassen, das vergütet er durch tiefen aufrichtigen Blick in manches einzelne[1].»

In «*Isabella von Ägypten*» zeigt und offenbart sich Arnim von einer andern Seite: «Isabella» ist wie keine andere Novelle geeignet, uns das Phantastische in Arnims Dichtung zu zeigen. Reinhold Steig[2] charakterisiert sie so: «Da entfaltet sich..., verhüllt vom Dunkel «wunderbarer Sage, das wehmütig-trotzige, leidend-«ungebändigte Zigeunerleben inmitten einer derbge-«sunden, flandrischen Bürgerschaft. Historische Wahr-«heit mischt sich willig mit der poetischen. Isabella, «ihres Stammes edelste Blüte, wird die erste Jugend-«liebe des dereinst zur Herrschaft der Welt berufenen «Erzherzog Karl. Schuldlos und treu befunden in «ihrem Kreise sühnt sie den alten Fluch ihres Volkes: «ein Sohn und Erbe wird ihr geboren, für den sie «ihr zerstreutes Volk in die ägyptische Heimat zurück-«führt.»

Dies ist der selten schöne Inhalt der poetischen Erzählung, der edle Stamm, der von schönen Blüten und Ranken umgeben ist, der aber auch vom wuchernden Unkraut wilder Phantastik hart bedrängt wird.

Heine hat in seiner «Romantischen Schule» ein sehr lebhaftes Bild entworfen von Arnim und seinem Dichten. Er sucht die Ursache von Arnims geringer Popularität — man vergleiche damit diejenige Scotts — eben in seiner Phantastik, die mitten unter den Alltagsmenschen spukt und deren körperliche wirk-

[1] Mitgeteilt durch Koch, DNL. Bd. 146, I, 1, p. CXXX.
[2] loc. cit. p. 301.

liche Existenz in Frage stellt. Jedenfalls im Gedanken an «Isabella», die er einzig eingehend bespricht, fragt Heine[1]: «Warum vernachlässigte nun das deutsche «Volk einen Schriftsteller, dessen Phantasie von welt-«umfassender Weite, dessen Gemüt von schauerlichster «Tiefe, und dessen Darstellungsgabe so unübertrefflich «war? Etwas fehlte diesem Dichter, und dieses Etwas «ist es eben, was das Volk in den Büchern sucht: Das «Leben. Das Volk verlangt, dass die Schriftsteller «seine Tagesleidenschaften mitfühlen, dass sie die Emp-«findungen seiner eigenen Brust entweder angenehm «anregen oder verletzen, das Volk will bewegt werden. «Dieses Bedürfnis konnte aber Arnim nicht befrie-«digen.» Walter Scott entfernt sich nie aus dem Bereich des leicht Verständlichen, jedermann versteht ihn, er ist gleichsam auf du und du mit seinen Lesern, wenn auch etwas Herablassung dabei ist. Arnim dagegen lebt in einem eigentümlichen Ideenkreise, seine dichterischen Eingebungen ordnet er nie und nimmer dem gesunden Menschenverstande unter, er würde es für einen Frevel ansehen, wenn er seinem Genius Zwang antun sollte des leichtern Verstehens wegen. Das ist echt vornehm-romantisch und wir müssen es gestehen: auch die edle, plastische Wirklichkeit z. B. in den «Kronenwächtern» trägt deutlich die Spuren von Arnims besonderer Art zu sehen. Bei alledem steht dieser scheinbar weltfremde Arnim gelassen über der krausen Welt seiner Erscheinungen, wie er auch im täglichen Leben von einer edlen gelassenen Besonnenheit beherrscht war und oft dem viel schärfer urteilenden Brentano zur festen Stütze und zum treuen Leiter werden musste. Einen ähnlichen Gedanken spricht auch Heine aus in einer interessanten Paral-

[1] Die romantische Schule, Elster V. p. 318.

lele zwischen Hoffmann und Arnim: «Wenn Hoff-«mann seine Toten beschwört, und sie aus den Grä-«bern hervorsteigen und ihn umtanzen, dann zittert «er selber vor Entsetzen und tanzt selbst in ihrer «Mitte und schneidet dabei die tollsten Affengri-«massen. Wenn aber Arnim seine Toten beschwört, «so ist es, als ob ein General Heerschau halte «und er sitzt so ruhig auf seinem hohen Geister-«schimmel, und lässt die entsetzlichen Scharen vor «sich vorbeidefilieren, und sie sehen ängstlich nach «ihm hinauf und scheinen sich vor ihm zu fürch-«ten. Er nickt ihnen aber freundlich zu.» Dieses «Gespensterige»[1] betont auch Wilhelm Scherer[2]: «Arnim versetzt uns oft nicht von vornherein in eine «märchenhafte Atmosphäre, die aller Bedingungen «von Raum und Zeit spottet und bei der uns nichts «Abenteuerliches mehr zu wunderbar erscheint. Er «pflanzt seine mythologischen Wahngestalten unmittel-«bar neben vollkommen lebenswahre Menschen von «historischer Bestimmtheit und vollkommener Deut-«lichkeit der Erscheinung.» Arnims Gespenster «er-«regen auch nicht Furcht und Schrecken, sondern «werden von den Menschen, mit denen sie zu tun «haben, wie gleichberechtigte Wesen anerkannt. Da-«durch aber machen sie uns die Existenz und Wahr-«heit der Menschen selber zweifelhaft und wir wissen «oft nicht, ob wir wachen oder träumen.»

Diese Beobachtung können wir ganz besonders bei «Isabella von Ägypten» machen. Der seltsamste unerhörteste Gespensterspuk treibt sein Wesen, der durch den phantastisch-traumhaften Grundgedanken der Novelle verstärkt wird. Wenn aber schon das

---

[1] Clemens Brentano an A. v. Arnim, 12. Juli 1809 (Steig p. 282).

[2] W. Scherer: Achim v. Arnim, DRs. 1894, Bd. LXV.

Märchenhafte überwiegt, so ist doch das historische Element verständnisvoll und mit dem Bewusstsein behandelt, Geschichte und Zeitschilderung müssten der Erzählung gleichsam körperliche Existenz verleihen, und das derbe handgreifliche Leben tritt in manchem farbenfreudigen Bild hervor. So ist das Jahrmarkttreiben bunt und lebhaft geschildert, Bräuche und Sitten zu Beginn des 16. Jahrhunderts werden unverfälscht wiedergegeben, denn Arnim sieht die in der derben ungezwungenen Äusserung eines tatkräftigen rührigen Lebensgeistes ruhende Schönheit. Dabei verleugnet er seinen, ihm mit den Romantikern gemeinsamen Kunstsinn nicht, die sich innig bewegten Herzens einem gothischen Dome näherten und leidenschaftlich die im Baue ausgesprochene Idee zu verstehen, das symbolische Rätsel zu lösen suchten. Arnim sieht aber mit echtem Kunstsinne den Zusammenhang von Zeit und Kunst, und fühlt, dass die Gedanken einer Zeit, ihre Grundstimmung und Lebensbedingungen wiedergespiegelt werden durch die Kunst. Dieses künstlerische Sehen ist ein Hauptunterschied zwischen Arnim und Walter Scott. Arnim ist voll des feinsten Kunstsinnes, wir werden es auch später noch sehen, Walter Scott dagegen steht einem Kunstwerk verständnislos gegenüber, das er nur zu würdigen versteht wegen seines Zusammenhanges mit der von ihm geschilderten Zeit, also nur als historisches Dokument und als antiquarisches Denkmal. Walter Scott ist ausschliesslich klarblickender Realist, Arnim kann wohl kraftvoll realistisch sein, ist aber zugleich und vor allem ein Träumer, Denker und Dichter, dessen Tiefsinn ihn vom Alltag und seiner Oberflächlichkeit trennt. Damit soll nicht gesagt sein, dass Arnim nicht auch Sinn hatte für das Kleine, Anspruchslose, schlicht Bürgerliche, das Scott mit vollendeter

Kraft geschildert. Das ersehen wir aus der nur halb historischen Novelle vom «Glücklichen Färber», die mit viel Liebe und drolligem Humor vom Niedlichen, Kleinen, Zierlichen holländischer Sitten erzählt. Wo aber Arnim seine ganze Seele gibt, wird er dunkel und geheimnisvoll und die kräftig geschaute Wirklichkeit wird seltsam durch ihre Berührung mit Arnims Rätseln. So in «Isabella», in erhöhtem Masse in den «Kronenwächtern», Arnims edlem historischen Romane, der voll starken Lebens, aber auch voll trüber Geheimnisse ist.

An Hand der «Kronenwächter» sind nun die innern Beziehungen Arnims zu Scott festzustellen. Zuvor aber handelt es sich um das Aufsuchen äusserer möglicher Zusammenhänge.

Die Frage, ob Arnim Walter Scott kannte, und ob er ihn vor Erscheinen der «Kronenwächter» kannte, ist zu bejahen. Arnims Roman erschien auf der Ostermesse 1817, zu einer Zeit also, wo «Waverley» (1814), «Guy Mannering» (1815), «The Antiquary» und die «Tales of my Landlord» — beide von 1816 — erschienen waren, von den epischen Dichtungen Scotts nicht zu sprechen. Im Jahre 1817 war Scott in Deutschland als epischer Dichter hochgeschätzt und wurde gemeinsam mit Byron verehrt. Die «Waverley-Novels» aber wurden in Deutschland erst zu Anfang der Zwanziger Jahre zum grossen Ereignis von allgemeiner Bedeutung und im Jahre 1817 wurden die erschienenen Werke des «Unbekannten» in Deutschland noch als rein schottische Werke mit nur lokaler Bedeutung betrachtet; die Übersetzungen tauchten auch erst später auf, doch kannte Arnim die englische Sprache. Wiederholen wir es: Im Jahre 1817 waren die «Waverley-Novels» erst im Entstehen begriffen, ihr Verfasser war nicht

bekannt — verschiedene Vermutungen gingen ganz fehl, — und ihr Einfluss begann in Deutschland erst festen Boden zu gewinnen. Dazu kommt, dass «Rob Roy», «Ivanhœ», «Quentin Durward», von denen die beiden letztern im Stoffe zum ersten Male über Schottlands Grenzen hinausgingen und den Ruhm der neuen Romane verallgemeinerten, noch nicht erschienen waren, dass also die «Waverley-Novels» in ihrer imponierenden Gesamtheit noch nicht da waren; so hat Walter Scott von vornherein nicht eine allzu grosse Bedeutung für Arnim.

Erleichtert hätte aber einen Einfluss der Umstand, dass Arnim England und Schottland aus eigener Anschauung kannte und speziell die «Highlands» durchstreift hatte. Auch Wales kannte er. «Waverley» und die zunächst folgenden Romane Scotts erinnerten also Arnim an persönliche Erlebnisse und Eindrücke. Auch besitzen wir einige kleine Novellen, die noch in Schottland oder kurz nachher entstanden sind. Es sind das «Die Ehenschmiede», «Owen Tudor» und eine kleine Erzählung über die Flucht des Prinzen Karl Stuart, ein Stoff, dem dann Scott, natürlich unabhängig von Arnim, in seinem «Waverley» grössere Bedeutung verlieh.

Die «Ehenschmiede» — die Novelle muss um 1804 entstanden sein[1] — ist das bekannte Gretna Green und Arnim erzählt von den wunderlichen Erlebnissen einer deutschen Professorstochter in Schottland im Schlosse eines alten Grafen, dessen Sohn sie heiraten soll. Wohl werden «Hochländer» erwähnt und beiläufig in die Erzählung eingefügt, als ganzes ist aber die Novelle ein tolles Phantasiespiel und vielleicht ist es bezeichnend, dass ein Naturforscher und

[1] Koch, loc. cit, p. XX.

nicht ein Historiker oder Antiquar die Hauptrolle spielt: Der Naturforscher ist nämlich Arnim selbst. Wäre er geschichtlicher oder ethnographischer Studien wegen nach Schottland gegangen, so hätte er sich wohl in einem Geschichtsforscher verkörpert. Im Jahre 1803 ist es eben noch nicht allzu lange her, dass Arnim seine fruchtbaren physikalischen Studien der Dichtkunst wegen aufgegeben hatte. Von genauer Schilderung der Hochlande und ihrer Bewohner ist gar keine Rede.

In Wales spielt «Owen Tudor». «Eine schlaue «Walliserin erzählt im Postwagen die Liebes- und «Ehegeschichte der Witwe König Heinrichs V. mit «dem wallisischen Stammvater Heinrichs VII. und «Elisabeths[1].» Trotz des gänzlich historischen Stoffes ist die Erzählung keine historische zu nennen, denn wir erfahren einzig und allein die wunderlichen Schicksale Owen Tudors, ohne dass versucht würde, die Zeit historisch deutlich zu machen. Das einzig historische sind die Namen und der Kerninhalt der Novelle, was, um es paradox auszudrücken, Nebensache ist, da die eigentliche Sittenschilderung, ohne von ihrer geschichtlichen Echtheit zu verlieren, auch erfundenen Personen und Ereignissen zum Hintergrunde dienen kann.

Dies sind die für unsern Zweck zu nennenden Resultate von Arnims Besuch des schottischen und englischen Bodens.

Es fragt sich nun, ob Arnim gleichsam disponiert war, Walter Scott auf sich wirken zu lassen. Auf die innern Umstände gehen wir nachher ein, hier sollen nur zwei Äusserungen Arnims ihren Platz finden, die von einer gewissen Gereiztheit zu zeugen

[1] Koch, ebenda.

scheinen. Die eine ist eine Anmerkung zur «Ehenschmiede» — vielleicht später beigefügt — worin Arnim ausdrücklich betont, dass er die Hochlande schon vor Scotts Berühmtwerden geschildert habe[1]. Die zweite Äusserung steht im Novellenzyklus «Landhausleben», der letzten Publikation Arnims nach den «Kronenwächtern». «In der ersten Erzählung hebt er «hervor, wie Walter Scott bei Aufstellung auch der «abenteuerlichsten Gewächse und Beiwerke, Staats-«aktionen und Hofkarikaturen in unwahrscheinlicher «Verwicklung durch die grossartige Geschichte der «britischen Völker unsere Teilnahme gewinne[2].»

Dies ist das äussere tatsächliche Material. Es ist ziemlich dürftig und entscheidet die Frage nicht, wie Arnim und Scott zusammenhängen. Um zu einem wenigstens wahrscheinlichen Schluss zu kommen, muss nach innerer Verwandtschaft oder Nichtverwandtschaft gesucht werden, wobei sich als einziges Hilfsmittel Arnims «Kronenwächter» darbieten.

Da wir die «Kronenwächter» in Hinsicht auf Walter Scott zu besprechen haben, dürfen wir auf den mystisch-dunkeln Grundgedanken der Dichtung nur hinweisen.

Arnims «Kronenwächter» spielen in der Zeit Luthers; den kaiserlichen Thron hat Maximilian noch inne. Schwere Sorge macht ihm die geheime Gesell-

---

[1] Arnims Anmerkung heisst: «Die Erzählung tritt zurück in die Zeit, wo Napoleon mit einer Landung drohte. So unwegsam und ungastlich waren die Hochlande, ehe *Walter Scott* Kunststrassen anlegte, elegante Wirtshäuser erbaute und Dampfbote in Bewegung setzte, das heisst, ehe seine Schriften das schottische Hochland zum Ziele der Wallfahrten jener Reisenden erhob, welche durch das Eindringen in die Örtlichkeit sich als Mitbürger der phantastischen Welt einzuverleiben hofften, ohne diesmal wahrzunehmen, dass jene vereinsamte Nationalität Schottlands durch ihr Eindringen völlig aufgehoben wurde.»

[2] Koch, p. CXXXV.

schaft der Kronenwächter, die eine furchtbare geheime Macht besitzen und als Hüter letzter, sorgsam verborgen gehaltener Hohenstaufen-Sprösslinge den richtigen Augenblick abwarten, um Habsburg zu stürzen. In einem rätselhaften Glasschlosse walten sie ihres Amtes, das darin besteht, Deutschland zu überwachen, um Verräter an ihrer Sache zu vernichten, Freunde derselben dagegen zu unterstützen. Die Hohenstaufensprösslinge, die sie in die Welt senden, übernehmen die hohe Pflicht, sich rein von Schuld zu erhalten, um der Erfüllung ihrer Aufgabe würdig zu werden. Berthold, der Bürgermeister von Waiblingen, ist ein solcher Hohenstaufenspross und ist durch die geheime Einwirkung der Kronenwächter reich und angesehen geworden. In seinen besten Jahren jedoch beginnt er hinzusiechen und wird durch den Quacksalber Doktor Faust geheilt, der Bertholds mattes Blut durch Transfusion mit dem eines kraftvollen Jünglings vertauscht, wodurch die Leben beider voneinander abhängig werden. Berthold sinkt tot zusammen in dem Moment, wo Anton, dessen Blut er in seinen Adern trägt, schwer verwundet zu verbluten scheint. Er wäre aber auch sonst nicht würdig gewesen, als Hohenstaufe den Zweck der Kronenwächter zu erfüllen, denn es ruht Sünde auf ihm, wenn auch nur Gedankensünde. Seine Liebe schwankt zwischen Anna, seiner Frau, und Apollonia, der Mutter Annens, die er vor langen Jahren in Waiblingen als junges Mädchen gekannt hatte. Auch Anton fühlt sich unbezwinglich zu Anna hingezogen. Schwer verständlich bleibt es, was Arnim gewollt, es ist ihm nicht gelungen, klar darzutun, was er im Grunde gemeint. Den Schlüssel dazu hätten wir erhalten, wenn die « Kronenwächter » nicht Fragment geblieben wären. Auf vier Teile war das ganze berechnet, und sollte eine Verherrlichung des

deutschen Kaisertums in reinster edelster Gestalt werden. Nur der erste Teil, «Bertholds erstes und zweites Leben», ist ausgeführt, der zweite Teil ist nur «Farbenskizze» und die andern Teile fehlen. So blieb das Werk unvollendet, das in seiner Gesamtheit ein Ausdruck der Sehnsucht des deutschen Volkes geworden wäre, der Sehnsucht nach Einheit und Grösse, wie sie nach den Freiheitskriegen erwachte. Das, was wir besitzen, ist von solcher Schönheit und solcher von Arnim vorher nie erreichter Kraft, dass es ganz einzig dasteht und als historischer Roman nicht zu vergleichen ist mit jenen ungezählten, die Walter Scott in Deutschland zehn Jahre später ins Leben rufen sollte. Die «Kronenwächter» dürfen ihres angedeuteten symbolischen Grundgedankens wegen als Ganzes nicht auf dieselbe Basis wie die «Waverley-Novels» gestellt werden, die mit Absicht jedes Symbolische, jedes Philosophische meiden und, in ihrer Art nicht minder gross, die Geschichte allein in unverfälschter Gestalt zum Gegenstande haben. Ihrer weisen Beschränkung verdanken sie ihre Vollendung.

Arnim verliert sich aber nicht ausschliesslich in seinen seltsamen Ideenkombinationen. Wie früher betont wurde, besitzt er grosses plastisches Talent, wenn es auch «kurzatmig» ist und auch die «Kronenwächter» enthalten viel kraftvolle Wirklichkeit. Von dieser Seite sind sie zu betrachten.

Das erste Buch ist der Entwicklung Bertholds bis zu dem Momente gewidmet, wo er seine wirkliche Mutter, die ihn mit Schmerzen lange Jahre gesucht hat, wiederfindet. Es ist eine Welt voll edler Schönheit, in die wir geführt werden, und die Menschen, die sich darin bewegen, tun es in schöner Natürlichkeit. Künstlerisch gesehene Bilder erstehen vor unsern Augen, kraftvoll entfaltet sich die Erzählung.

Schon hier finden wir nichts von traditionellen Gestalten, scharf werden sie individualisiert. Der Prior ist «ein kleiner hastiger Mann mit vorstehenden Lippen «und Augen, welche letzteren sich in einem roten «Kreise von Augenlidern wie in einer Abendröte «bewegten, auch trug der Prior ein grünes Schirm»chen zum Schutze derselben.» Er flucht und tobt, trinkt gerne, ist aber ein kunstverständiger Mann. Gleich lebendig sind die Äbtissin und der freimaurerische Bauherr, der ernste Begleiter von Bertholds Mutter, gezeichnet. Dieser selbst und die Umgebung seiner Kindheit, der alte Martin und Frau Hildegard, sie prägen sich fest und deutlich ein, und eine Beschreibung Waiblingens gehört zum Besten des Buches, erregte auch besonders das Entzücken Bettinas, die gemeinschaftlich mit Wilhelm Grimm das Buch besprach. Was für das Ganze gilt, gilt auch von diesem ersten Buche und unterscheidet Arnim scharf von Scott: nicht mit freudig hellem, scharfem Blicke wird die wirkliche Gestalt jener Welt erfasst, wie es Walter Scotts Art ist, mit dem Auge des Künstlers, des Dichters und des deutschen Gemütsmenschen betrachtet Arnim seine Welt, seine Schilderung ist in vollen tiefen Farben gehalten, seltsame Lichter, dunkle Schatten geben der Wirklichkeit ein eigenartiges Leben. Walter Scott ist heiter und gelassen, Arnim ernst, oft tiefsinnig, dafür ist seine Freude, sein Humor nur um so gewaltiger und seine Gestalten besitzen eine künstlerische, durchaus plastische Schönheit, die sie aus der platten Wirklichkeit emporhebt. Walter Scott gibt das Leben in seiner ganzen farbenschildernden Breite mit scharfer Charakteristik, Arnim geht in die Tiefe und konzentriert es in seinen Gestalten, die nur wesentliche Züge an sich tragen. Sie sind mehr wahr als wirklich.

Der Eingang des zweiten Buches, das uns aus der Enge mehr in die Weite, ins bunte Treiben Augsburgs führt, ist bezeichnend für den Künstler Arnim. Er tut, was Scott nie täte, er beklagt den geringen Kunstsinn seiner Zeit und das Vernachlässigen des Vermächtnisses der grossen deutschen und fremden Künstler. Er hofft, dass fortgearbeitet werde, wo Kranach, Dürer und Raphael ihre Pinsel niederlegten. «Ehe aber diese Zeit eintreten kann, muss Alltägliches und Sonntägliches, muss Haus und Kirche aus einem Stück gebildet sein, wie damals.» Die heutigen Bestrebungen, Volk und Alltag mit der Kunst vertraut zu machen, hat, wie wir sehen, schon Arnim gekannt.

Der originellen Figuren tummeln sich genug im zweiten Buche. So der Maler Sixt, dem es deshalb schlecht ging, weil ihn der Satanas plagte, die Leute immer von der schlechtesten Seite, am hässlichsten, zu malen. Er hat seinen eigenen halbwelschen Stil und eine groteske Grandezza. Man könnte leicht denken, dass sich Arnim die Anregung zu solchen Gestalten bei Scott geholt hat. Arnims grotesker, über den Alltag hinaushebender Humor aber, den wir überall treffen, erklärt von selbst Gestalten wie Sixt. Dieser führt den Dr. Faust bei dem an schleichendem Siechtum erkrankten Berthold ein, eine der besten Arnimschen Figuren, «der Kerl mit dem «feuerroten, dicken Gesicht, mit weissblondem Haar «und kahler Platte ausgestattet: der gleich einem «Vollmond in dem Zimmer des Bürgermeisters auf-«ging. Was trug der Doktor für ausserordentliche «rote Pluderhosen, noch nie hatte Waiblingen so etwas «Faltenreiches gesehen....; zehn Ehrenketten be-«schwerten das schwarze Wams... auch einen pracht-«vollen türkischen Dolch trug der feurige Drache,

« einen Kranz mit Amuletten um seine Hüften. » Faust, sein ganzes Auftreten, sein Wirtschaften mit der Transfusionspumpmaschine, alles ist in markantestem herbem Stil gehalten, ja fast übermässig plastisch sind diese Schilderungen. Dieses Übermässige finden wir auch in der Gestalt Antons, dessen ungeheure Lebenskraft uns fast bange macht. Auch nach der Transfusion bleibt er ein ganz besonders kraftvoller Mensch, dessen Kopf « wie ein Engelskopf unter einem Vergrösserungsglas » aussieht.

Die Szenen in Augsburg sind zu den lebendigsten zu zählen. Von der Beschreibung Augsburgs sagt Wilhelm Grimm: « Die Darstellung gleicht hier der « Malerei guter altdeutscher Bilder, so fleissig, wahr, « sorgfältig ist sie, ohne mühselig zu sein, in allem « einzelnen, dabei so mannigfach und glänzend. Es « gehört eine eigene Sicherheit dazu, die Farben hell « und ungetrübt in ihrer Pracht spielen zu lassen. » Und hier in Augsburg lernen wir Anna, Bertholds künftige Frau, kennen. Sie besonders ist von Arnim in der Richtung der plastischen Schönheit idealisiert worden. Brandes[1] findet überhaupt in den Gestalten der « Kronenwächter » Menschen, « die mit einer derben Kraft « hingestellt sind, welche später vielleicht nur Gott- « fried Keller in seinen geschichtlichen Novellen er- « reicht hat. » Von Anna sagt er im besondern: « Eben sie hat am meisten den zarten sinnlichen Reiz, « den Gottfried Keller seinen Frauengestalten mitzu- « teilen versteht[2]. » Arnim macht uns so mit ihr bekannt — es ist nach dem Einzug der fürstlichen Braut: « Schluchzend, weil sie sich einsam glaubte, « ging da eine hohe Jungfrau von kräftigem Wuchse,

[1] Hauptströmungen II, p. 290.

[2] Hauptströmungen II, p. 291.

« und besah mit Trauern ihr Kleid, an welchem die « eine Seite ganz zerrissen ... » Berthold wäre vorüber geritten, « wenn ihn nicht die schönen blauen « Augen festgehalten hätten, die gleich Vergissmein- « nicht am Bache ihre äussersten Blätter eintauchten « und mit Tropfen füllten, ehe sie ihm, beschämt ge- « sehen zu sein, die langen vierfachen Flechten des « dichten, gelbbraunen, sanft gekrausten Haares zuge- « wendet hatte. Jetzt konnte er so recht mit müs- « siger Lust beschauen die Wölbung des Nackens, « die breiten Schultern, die schlanken Hüften, die « weissen runden Arme..., die zierlichen Füsse mit « hohem Spann, den edlen Gang in der Bewegung aller « Falten, die gleichsam von einem edlen Tanze wieder- « hallten. Noch sass der Kranz von mancherlei Feld- « blumen freudenstolz auf dem Haupte der Betrübten, « deren Angesicht sich in dem Rosenbusch versteckte, « welcher die Mitte des keusch geteilten Busens be- « zeichnete. Da war kein Mangel, kein Überfluss, « sondern in dem Ebenmass ein rechtes Bild mensch- « licher Zufriedenheit, alles schien an der hohen Jung- « frau fest und beweglich zugleich, nirgends Zwang, « alles eine schöne Gewohnheit der verhältnisreichen « Gestalt. » Dasselbe edle freudige Pathos, das wir bei Walter Scott nirgends finden, herrscht auch in der Schilderung des kraftvollen Städtelebens. Voll trotziger Kraft ist die Lobpreisung der Städte und der Freiheit ihrer Bürger durch Meister Kugler, den Metzger, der selbst ein Typus des mittelalterlichen Bürgers ist, fest auf seinen Füssen steht und stolz ist auf die Kraft seiner Hände, die Ehre seines Gewerbes. Er ist es auch, der Berthold, Apollonien und Anna zum festlichen Tanze ins Rathaus führt, der Kaiser Max zu Ehren von der Stadt Augsburg gegeben wird. Die ganze Fülle von Gebräuchen wird über uns

in farbenfreudiger Schilderung ausgegossen. Sie ist voll des fröhlichsten Humors, besonders die Kuglers, der «scharf wie ein Gaul trabte wegen seines hin-«kenden Beines[1]. Berthold erschrak über sein teufli-«sches Trampen, aber viele machten es nicht besser.» Und der Kaiser will sich zu Tode lachen über die «halsbrechende Arbeit» der Männer beim Tanzen. Um so schöner tanzen die Frauen, deren Kunst «die trabenden tropfenden Männer gar nicht geahnt haben»; wie «verzückt» stehen sie herum, «denn die le-«bendigste, mannigfaltigste aller Künste, der Mit-«telpunkt aller, die lebendige Malerei, Bildnerei, in «der nach dem Sinne der Freude und Leidenschaft «wechselnde Musikbewegung sich gestaltet, die hoch-«herrliche Tanzkunst war ihnen in dieser freudigen «Nacht aufgegangen.» So feiert Arnim mit und kann sich nicht genug tun. Gerade hier ist es interessant, mit Scott zu vergleichen. Man denke an das grosse Fest in «Kenilworth» und vergleiche es mit dem Augsburger Tanzfeste. Der Eindruck von Walter Scotts Schilderung ist nicht minder lebhaft, die historische Richtigkeit und ausführliche Detailschilderung mag viel grösser sein, die Teilnehmer stehen leibhaftig da und doch haben sie etwas nicht, was Arnim reichlich gibt: das freudige Teilnehmen des Dichters am Feste, er lacht mit, tanzt mit und geniesst in vollen Zügen das prächtige Leben. Walter Scott dagegen verliert nie seinen Standpunkt des modernen Menschen, von dem aus er mit freundlichem Lächeln in die Vergangenheit zurückblickt und hell und scharf beobachtet.

So ist auch Arnim die historische Exaktheit nicht erste und letzte Bedingung, erstes und letztes Erfor-

[1] Berthold hatte ihn im Turnier vom Gaul geworfen.

dernis. Wenn Scott willkürlich gruppiert oder poetisch ausgestaltet, so geschieht es um der plastischen historischen Wahrheit und um erhöhter Klarheit willen. Arnim trachtet nach poetischer Schönheit und verwendet daher eine poetisch so fruchtbare wundervoll plastische Gestalt wie sie Luther ist — worüber Wilhelm Grimm den Kopf schüttelt — in einer Reihe von Umständen, die gänzlich unhistorisch sind. Aber kraftvoll charakterisiert ist Luther: «Wie ein Ge«birge Ströme nach Osten und Westen sendet, so «vereinigte der Mann ein Entgegengesetztes, was «sonst nirgends gefunden wird: Demut und Stolz, Be«wusstsein seiner Bahn, und Hingebung an anderer «Rat, helle Verständigkeit und blinden Glauben.» Und wie deutlich sehen wir den Mann vor uns, wenn er, nachdem ihm der kluge Narr Kunz von Rosen ein Abschiedslied gesungen hat, ausruft: «So fand mein Herz in dem Narren Trost.» Solche wirklich grosse Worte finden beide, Scott und Arnim, wenn sie auch auf verschiedenem Wege dazu gelangen. Der eine auf dem Wege des Verstandes, der andere auf dem Wege des Gemütes. Scott sagt uns, wie schön und kraftvoll etwas ist, Arnim, wie schön und kraftvoll es ihm erscheint. Scott wirft helles, untrügliches Licht auf das Bestehende, Arnim verleiht ihm von seiner eigenen idealisierenden Anschauungskraft.

Arnims künstlerisches Empfinden betonten wir schon mehrmals. Berthold ist in dieser Hinsicht Träger der Ideen Arnims, eignet sich auch gut dazu, da er viel mehr empfindender, von aussen getriebener, als tätig handelnder Mensch ist. In Augsburg — wir erwähnen es als weitern Gegensatz zu Scott — fertigt Berthold den Kunstprotzen Stutzer, der ihm und Anna prahlend sein in plumpem, schwerem Luxus prangendes Haus zeigt, in entschiedener Weise ab.

Berthold erklärt sich ohne Umschweife gegen den malerischen Schein, der fehlende Bauwerke ersetzen soll: « Die Schönheit eines Baues liegt wie die Schönheit « des menschlichen Antlitzes, in dem Ausdruck innerer « Vortrefflichkeit; die innere Wölbung, die Balkenlage « will sich auch äusserlich zeigen. Hier ist alles das « gemalt, von einer Seite erscheint es herrlich, von der « andern wird die Nichtigkeit um so deutlicher und « eine platte Wand ohne Architektur gäbe wenigstens « keinen Ärger. » Wir lernen hier Arnims Vornehmheit des Geschmacks kennen, die eine Geschmacklosigkeit geradezu als persönliche Beleidigung empfinden kann. Walter Scott versteht es gut, Kunstanschauungen zu Papier zu bringen. Waverley, Frank Osbaldistone, Leicester [1], auch der Euphuist im « Monastery », alle äussern hübsche Dinge über verschiedene Künste, und auch die Frauen, z. B. Flora Mac Ivor, sind kunstsinnig, stets aber spricht Scott davon, um die Personen abzurunden, um ihnen Kolorit zu geben, nie macht er sie zu Vertretern seiner eigenen Anschauungen. Ganz anders Arnim. Durch Berthold, den beschaulichen, aber echt und vornehm empfindenden Mann, lässt er seine Kunstauffassung vertreten und er schildert das ganze mittelalterliche Leben zum mindesten ebenso sehr als Künstler, der auf der Suche nach Kraft und Schönheit ist, wie als Historiker, der das ganze Leben in seiner unverfälschten, unveredelten Form und Gestalt oder nichts in der Vorzeit schön und geeignet zur Beschreibung findet.

Das dritte Buch, das nicht minder Kraft und edles Leben durchströmen, spielt von neuem in Waiblingen und führt bis zur Katastrophe, die den edlen,

[1] Auf der Kahnfahrt, die Elisabeth mit ihrem Hof auf der Themse unternimmt.

reinen, aber schwachen Berthold das Leben kostet. Anton und Anna, das Eheweib Bertholds, treten in den Vordergrund, sie sind einem geheimnisvollen Schicksal unterworfen, das sie übermächtig zu einandertreibt, und die zwei edlen, schönen Menschen sehen sich gehässiger Verleumdung ausgesetzt. Es ist nicht unsere Aufgabe, das feine Spiel der Leidenschaft zwischen Anton und Anna zu verfolgen, es gehört zum rätselhaften Grundgedanken vom Einfluss der Kronenwächter, deren mächtiger Faust Berthold erliegt.

Auch im dritten Buche lebt es und wirkt es bunt durcheinander. Von neu auftretenden Personen sei Grünewald, der Sänger, erwähnt, derselbe, den Arnim in der Vorrede zum Wunderhorn, die Gœthe gilt, verwendete. Er ist der Anlass zu einer der kräftigsten Szenen, die ohne weiteres mit Walter Scotts Wirtshausszenen verglichen werden kann, wenn sie auch nicht zur Spiegelung politischer Ideen im Volke erfunden ist. Grünewald, der lustige Kerl, der ein loses Maul hat und in der Trunkenheit traurig wird, wird von den neidischen Hammeln, den Stadtpfeifern Waiblingens, zum Rathaus hinausgeworfen, wo der Hochzeitsschmaus Bertholds stattfindet. Überhaupt ist das ganze Fest prächtig geschildert und meisterhaft ist die Kunst, wie Arnim das öffentliche Gerede über Berthold, Anna und Anton einflicht, nämlich durch die Unterhaltung der Abwaschweiber am Brunnen. Volkstümliche Redewendungen, die Kritik, wie sie das Volk übt, die gegenseitigen Gifteleien, Naivetäten und plumplistigen Reden, jedes Wort ist der Wirklichkeit entnommen.

Ganz eigentümlich realistisch geschildert ist Schloss Hohenstock, das Nest verkommender, aber kraftvoller Hohenstaufensprösslinge. Nichts von idealisierender

Stimmung verschönt die entsetzliche Verwahrlosung des dort hausenden, Berthold verwandten Rittergeschlechtes. Es besitzt noch immer etwas von seiner alten Kraft und führt mit wilder Energie sein wüstes Leben, so dass Berthold, trotz seines Abscheus, seufzend an sein eignes schwächliches Dasein denkt. In diesen Schilderungen haben wir wieder jenes kühne Herausheben des Wesentlichen: im zweiten Buche Anna in all ihrer edlen Schönheit, hier im dritten Schloss Hohenstock in seiner dämonischen Hässlichkeit. Arnim ist hier so von Grund aus eigenartig dass an eine Vergleichung mit Walter Scott nicht zu denken ist. Walter Scott gibt uns eine glänzende Beschreibung des stolzen Kenilworth, der Residenz Leicesters; das düstere Schloss, das Amy Robsart's Kerker ist, steht vor uns in dunkler Grösse da, ebenso die Burg der Herren von Avenel; seine Klosterbeschreibungen sind voll Schönheit und Kraft, aber etwas wie Schloss Hohenstock, wo Arnim seiner unheimlich plastischen Phantastik freien Lauf lässt, kann und will Scott nicht schildern.

Geradezu aufatmen dürfen wir nach dem trotz aller Körperlichkeit gespenstischen Treiben auf Hohenstock, wenn wir an die jauchzende Traubenlese der Waiblinger denken, zu der Herzog Ulrich von Würtemberg geritten kommt. Dieser ist frei von aller Tradition gezeichnet und entschieden origineller als später bei Hauff. Er ist bei Arnim «ein dicker Herr, ganz in grünen Samt gekleidet.» Er ritt in die Mitte des Marktplatzes, «heftig zankend, und «stiess mit seinem rechten Fusse einem Jäger in «die Rippen, der die Hunde führte und diese nicht «zur rechten Zeit angelassen hatte. Darüber verlor «der Herr das Gleichgewicht und ein Jäger zog «ihn mit guter Absicht wieder auf die Mitte des

«Pferdes. Die gute Absicht wurde ihm aber mit «Fusstritten vergolten und der Herr wackelte nach «der andern Seite über, so dass er ganz gelinde vom «Pferd heruntersank und auf die Beine zu stehen «kam.» So führt ihn Arnim mit originellem Humor ein. Er sucht aber dem Herzog, wie früher dem Kaiser Max, in jeder Richtung gerecht zu werden. Arnim wünscht keine Puppen, kaiserlich oder herzoglich angezogen, er erkennt das Interessante im Charakteristischen, wenn auch nicht immer in erster Linie im historisch Charakteristischen. Darum zeigt er uns Ulrich von Würtemberg von der schlechten wie von der guten Seite. Derb wird der Herzog in seiner brutalen Sinnlichkeit geschildert und dem herzoglichen Sünder wird grober Tort angetan von den Freunden Frau Annas; dennoch zeigt ihn Arnim nicht minder energisch als umsichtigen Führer seines Heeres und als leidenschaftlich mutigen Krieger. Darin ist Arnim mit Scott zu vergleichen. Auch dieser schafft wundervolle historische Bildnisse, die unauslöschlich sich einprägen, eben ihrer vollen menschlichen Natürlichkeit wegen. Wie Arnim sich weiter abgefunden hätte mit historischen Persönlichkeiten, kann nicht genau bestimmt werden; vergleichen wir aber Scott und Arnim, so ist Scotts Gerechtigkeit eine im besten Sinne historische, die Arnims eine mehr menschliche.

Damit schliessen wir die Besprechung des ersten Teiles der «Kronenwächter», von dem Wilhelm Grimm zusammenfassend sagt: «Überschauen wir noch «einmal das Ganze, so scheint ein reichbeschwertes «Füllhorn vor uns ausgegossen, ein Gemisch von «künstlerischen Kleinoden, seltenen, zum Teil fremd-«artigen Blumen und Früchten ohne ängstliche, für «die Zukunft sorgende Sparsamkeit dargeboten. Die «Gesinnung, die durch das ganze Buch herrscht, ist «edel, rein und liebevoll.»

Der zweite Teil, der in nicht endgültiger Form vor uns liegt, wäre ohne Zweifel einheitlicher geworden, als der erste, und die Hauptcharaktere, Anton und Anna aus dem ersten Teil und der dämonisch frevelhafte Seeger, vor allem aber die feine zierliche Susanna, der Schutzgeist von Antons edler wilder Natur, sind kraftvoll entworfen, so dass wir sagen können: wäre der zweite Teil in jeder Hinsicht vollendet worden, so hätten wir ein Werk erhalten, das sich ebenbürtig neben «Bertholds erstes und zweites Leben» hätte stellen lassen und das vielleicht eine grössere Annäherung an die Methode Walter Scotts herbeigeführt hätte, da das allgemein Geschichtliche stärker betont worden wäre. Der symbolische Grundgedanke blieb allerdings und da wir Arnims Zwanglosigkeit, sein unbesorgtes Schwelgen in Poesie und Schönheit kennen, ist es unwahrscheinlich, dass er sich je den strengen Forderungen des historischen Romans gefügt hätte. Wir schliessen mit den Worten W. Scherers[1]: «Arnim beherrscht die einzelne Erscheinung «mit all ihrem kleinen Detail unumschränkt. In jedem «seiner Werke lassen sich Szenen auszeichnen, welche «an Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung keinen «Vergleich zu scheuen brauchen. Er hätte ein Walter «Scott der deutschen Nation werden können. Aber «es fehlte ihm einerseits das Strenge und Geschlossene «der Komposition, andererseits weiss er wie Heinrich «Kleist gewissen Lieblingsabirrungen seiner Phantasie «keinen Einhalt zu gebieten. Vollends, wo er ein «jenseits der Geschichte liegendes... Symbolisches «anstrebt, scheitert er wie alle, welche dergleichen «je versucht.» Und noch darauf sei hingewiesen: Arnim konnte im wesentlichen von Scott nichts lernen, denn

[1] Wilhelm Scherer: «Jakob Grimm.»

er ging nicht darauf aus zu lernen. Das beweist schon seine völlige Kompositionslosigkeit. Seine Originalität gerade in den «Kronenwächtern» aber wird zweifellos, wenn bedacht wird, dass wir Arnim den Poeten nie aus dem Auge verlieren, dass das Beste an seinem Werk das Klarwerden seiner leuchtenden Persönlichkeit ist. Lesen wir dagegen die «Waverley-Novels», so denken wir, so lange wir lesen, gar nicht an Scott und erst kraft einer nachträglichen Überlegung erkennen wir, wie reich an Wissen, Verstand und darstellender Kraft der Schotte ist. Arnim strebt kein von ihm losgelöstes Kunstwerk an und es ist undenkbar, dass er jemals die Rolle des «grossen Unbekannten», in der sich Scott gefiel, hätte spielen können. Die nächsten Freunde Scotts kamen nicht hinter sein Geheimnis, bis es ihm beliebte, den Schleier zu lüften. Arnims Eigentümlichkeit wäre sogleich herausgefunden worden, denn wie hätte er es über sich bringen können, seinem Werk das Beste zu rauben, seine lichte, starke Persönlichkeit?

Kapitel V.

Tieck.

Walter Scotts «Waverley Novels» können leicht als Ganzes betrachtet werden. Es bleibt uns erspart, eine Entwicklung in dieser oder jener Hinsicht verfolgen zu müssen, denn, wenn Walter Scott mit seinem «Waverley» ans Licht tritt, hat er schon ausgelernt, und die Art seiner Produktion bleibt sich gleich vom ersten Roman bis zum letzten, «Waverley» ist in seiner Art ebenso vollendet wie irgend ein späteres Werk. Die «Waverley-Novels» sind also nur das Resultat einer vorangegangenen Entwicklung. Das erhellt schon

daraus, dass Scott in solch rascher Weise produzieren und in kürzester Zeit eine stattliche Reihe guter Werke niederschreiben konnte. Und Walter Scott verdankt seinen aussergewöhnlichen Erfolg, die rasche Eroberung des allgemeinen Beifalls mehrerer Völker nicht nur dem günstigen Zeitpunkte seines Erscheinens, sondern ebensosehr der vollendeten Abgeklärtheit seiner Werke.

Ganz anders Ludwig Tieck! Seine historischen Novellen und Romane sind nicht einem Geiste entsprungen, der ausgekämpft hat, der zur ruhigen Überzeugung gelangt ist, gelassen, in heiterer Ruhe und Selbstsicherheit schafft und reine Resultate bringt. Jede der Tieckschen Novellen, der historischen so gut wie der Künstler- und Zeitnovellen, ist ein Dokument geistigen Kampfes, dessen Phasen deutlich genug zu verfolgen sind. Da Tieck Wandlungen durchmacht und die Zeitdauer seiner Produktion eine ausserordentlich lange ist, müssen seine Novellen untereinander, als Zeugen verschiedener Anschauungen und Überzeugungen, verschieden sein. Einzig die edle «Vittoria Accorombona» ist das Werk eines gelassenen, ruhig und still gewordenen Geistes. So ergibt sich von selbst eine Entwicklung in den historischen Novellen Ludwig Tiecks. «Der Aufruhr in den Cevennen» (1826, 1820 begonnen), der in erster Linie in Betracht kommt, neben dem «Hexensabbath» (1832) und dem «Wiederkehrenden griechischen Kaiser» (erster Plan 1804, vollendet 1830), ist von der «Vittoria Accorombona» (1840) durchaus verschieden. Die Gesinnung, der Gesichtspunkt des Dichters, die Stimmung, Stil und Ton und Absicht des Ganzen sind bei den beiden Werken — dem «Aufruhr» und der «Vittoria» — nur schwer in Einklang zu bringen. Dies führt zu der Frage, wie sich Tieck seinem Stoffe gegenüber verhält, welche Rolle er sich selbst spielen lässt. Und

hier ist auch der Ausgangspunkt für eine Vergleichung Tiecks und Scotts als historischer Romandichter.

Für Walter Scott bedeutet die Geschichte alles. Ausschliesslich in ihrem Dienste steht sein ganzes Dichten. Er bestrebt sich, die vergangene Wirklichkeit in ihrem ganzen Reichtum an Kontrasten zu schildern, ordnet seine Ideen, seine Überzeugungen von vornherein dem historischen Material unter, und es genügt ihm, mit der ganzen Kraft seiner Phantasie die Tatsachen der Geschichte in warmes, farbenbuntes Leben umzuwandeln. Scott ist also nicht polemisch, keineswegs tendenziös, Zorn und Ärger finden keinen Raum in seinen Romanen. Dies ist bei Scott der Beweis eines grossen Verstandes und einer klugen Überlegtheit; denn in seinem Privatleben ist er politisch und auch religiös ein sehr entschiedener Kämpfer, der eigensinnig und heftig seiner Tory-Überzeugung und seinem Hass gegen den Katholizismus Ausdruck verleiht[1]. Als Dichter steht er jedoch über den Parteien, und seine Katholiken in «Old Mortality», ein Claverhouse, ein Lord Evandale werden keineswegs tendenziös entstellt, um ihre wilden Gegner, die Covenanters, in ein günstigeres Licht zu setzen. Walter Scott will eben als Dichter nicht kämpfen, er bestrebt sich aber auch nicht, die Rätsel des menschlichen Lebens zu lösen, psychologische, moralische und sittliche Kämpfe und Zweifel kennt er nicht, und noch weniger kennt sie seine Kunst. Die vorhandenen Formen und Äusserungen des menschlichen Geistes, besonders und vor allem seine Äusserungen in der Geschichte, die gewaltigen Kontraste und Konflikte derselben, sie sind der Stoff für Scott, und seine dichterische Gestaltungskraft über-

[1] G. Brandes, Hauptströmungen, IV; «Der Naturalismus in England», pag. 139.

schreitet nie die Grenzen des Tatsächlichen, des historisch Gegebenen. Daraus folgt ohne weiteres, dass Scott nichts weiss von Weltschmerz und auch keinen Drang und keinen Beruf in sich fühlt, als Dichter die verderbte Menschheit zu verlachen oder dem Ursprung der menschlichen Leiden nachzugehen. Wohl schildert er die Extreme des religiösen Fanatismus, wohl herrscht die reichste Mannigfaltigkeit in seiner Menschenschilderung, Erhabenes und Lächerliches, Edles und Verworfenes, nicht minder Durchschnitt und Mittelmässigkeit, Absonderliches und Groteskes, aber stets fragt Scott nur nach dem Wie, nie nach dem Warum. Und das ist es, was ihm nach Carlyle fehlte, um ein «great man» zu sein, und hier liegt vielleicht auch der Grund, warum Scott so leicht und so bald vergessen wurde, als die Neuheit des historischen realistischen Romans sich ausgelebt hatte. Und dass Scott so unsäglich viel, oft und schlecht, besonders in Deutschland von Talenten dritten und vierten Ranges, nachgeahmt wurde, spricht dafür, dass seine Methode, seine Kunstpraxis, nicht allzuschwer nachzuahmen waren. Sie waren eben nicht der unnachahmliche, spontane, unverkennbare Ausfluss eines sich selber offenbarenden Geistes. Dies hindert nicht, dass nur ganz wenige Walter Scotts glänzende Charakterzeichnung und auch diese nur selten seine Kraft und Schärfe des Dialogs erreichten.

Wie stimmen nun mit diesen Kunstanschauungen und dieser Auffassung der Geschichte diejenigen Ludwig Tiecks überein? Folgender Ausspruch Tiecks führt uns dabei[1]: «Walter Scott besitzt eine grosse «Fähigkeit der Schilderung und Darstellung, er weiss

[1] «Ludwig Tieck.» Erinnerungen aus dem Leben des Dichters ... von Rudolf Köpke. 1855. II. p. 226.

« die Dinge im Einzelnen anschaulich zu machen, und « darin liegt seine grosse Wirkung. Es fehlt ihm nur « wenig, um ein wahrer Dichter zu sein; aber dieses « Wenige reicht gerade hin, um ihn von der höchsten « Stufe auszuschliessen . . .» Dazu gehört, was Köpke über den historischen Roman sagt, im Hinblick auf Tiecks Novellen[1]: « Die Romane des grossen Unbe- « kannten, die Waverley-Novellen, hatten einen Ein- « druck ohne Gleichen gemacht, und drohten alles An- « dere zu verdrängen. Die deutschen Uebersetzer und « Buchhändler waren haufenweise zur Arbeit bereit, « und die Nachahmer eilten, auf dem neugebahnten « Wege zu folgen. Historisches Leben und Charaktere « wurden verlangt; Schlachtstücke, Burgen, Costüme « bis auf die Strumpfbänder, Alles sollte historisch « sein. In van der Velde und Tromlitz war mehr als « ein deutscher Walter Scott gefunden, der ebenso « schnell produzierte wie der englische, ohne zu be- « sitzen, was diesen gross machte, die nationale Grund- « lage. — Diesen Erscheinungen der Tagesliteratur « fehlte, was allein einen bleibenden Werth verleihen « kann, die schöpferische Idee, der tiefere geistige Ge- « halt, der das Leben zum Leben macht. Und eben « hier lag die Stärke der Novellen Tiecks. »

Köpke sagt dies von allen Novellen Tiecks, also auch von den historischen, rühmt mithin daran die « schöpferische Idee ». Damit ergibt sich von vornherein ein Moment, das Tieck von Scott trennt, denn bei jenem ist eben « das Wenige », das Scott fehlt, der Ausgangspunkt: die Idee, das Problem, wofür in der Geschichte Exempel gesucht werden. Die natürliche Folge ist, dass Tieck nicht Geschichte darstellt und plastisch verkörpert, sondern vielmehr über Geschichte

[1] Köpke II, p. 44/45.

schreibt oder besser durchaus moderne Ideen in moderner Form zum Ausdruck bringt. Auch Scott blickt aus seiner Gegenwart in die Vergangenheit zurück und stellt sich mit bewusster Absicht über seinen Stoff, aber er kritisiert nicht, er sucht nicht mit Absicht psychologische Seltsamkeiten kraft seines modernen Geistes zu ergründen oder durch Beispiele aus der Geschichte moderne Anschauungen zu belegen. « In allen seinen historischen Novellen geht Tiecks « Bestreben dahin, Züge aufzufinden, die ein psychisches « oder culturhistorisches Problem enthalten, die nicht « aus sich heraus begriffen werden können, nicht aus « der menschlichen Natur im Allgemeinen, sondern « nur aus ganz eigenthümlichen Voraussetzungen der « Bildung[1]. » Tieck wählt sich also solche Momente in der Geschichte, die sich zur Analyse besonders eignen und ganz besonders verwickelte Probleme enthalten. Scott stellt dar, verkörpert vorhandene Tatsachen und meidet jedes Analysieren, Tieck aber analysiert sehr oft, was seine Vorliebe für Gesellschaftsgespräche erklärt. In ganz moderner Weise konversieren die Tieckschen Personen über die der Novelle, in der sie auftreten, zugrunde liegende Idee, die Gespräche illustrieren nicht die geschilderte Zeit, sondern sind Reflexionen über die Zeit und darüber, welche Äusserungsform das allgemein Menschliche zu der oder jener Zeit annehmen kann. So gibt Scott das *Bild* der Geschichte, Tieck den *Sinn* der Geschichte. Das sei als Schluss aus dem Obigen gesagt, dass Tiecks romantische Ironie, das Spielen mit Gegenstand und Leser, die souveräne Selbstherrlichkeit des Dichters auch in den historischen Novellen zu finden ist. Er duldet also keineswegs die Oberherrschaft der Ge-

[1] Julian Schmidt V., p. 129.

schichte, steht ihr freier, unabhängiger gegenüber als Walter Scott. Tieck würde es auch nie einfallen, realistische Volksszenen zu schildern, und tut er es, bringt er «Ensemble-Szenen», so sind sie weit entfernt davon, um ihrer selbst willen entstanden zu sein: Bei Scott gehören sie ohne weiteres zum Gesamtbild der Geschichte, Tieck bringt sie nur als Illustrationen zum erörterten Problem. Tieck ist eben in diesen Dingen der Träger des romantischen Geistes, dem jede Naivetät fehlt und der mehr dem geistreichen Philosophieren als dem plastischen Darstellen geneigt ist.

So stehen Scott und Tieck der Geschichte gegenüber, und diese Stellungnahme bedingt denn auch die eigentliche Technik und Methode der Novellen. In gewisser Hinsicht gehören — ausser den früher erwähnten und der «Vittoria» — auch die Künstlernovellen Tiecks zu den historischen, doch wollen sie nicht historisch sein, und die Gestalten der Künstler, eines Shakespeare und mit ihm diejenigen Greens und Marlowes, ferner eines Camoëns sind, wenn auch lebenswahr gezeichnet, doch als Erscheinungen auf literarischem Gebiete nicht in erster Linie mit der Geschichte ihrer Zeit in Verbindung gebracht. Interessant ist jedoch die Tatsache, dass z. B. im ersten Teil des «Dichterlebens» schon religiöse Fanatiker sehr lebendig geschildert werden, wie sie dann dem «Aufruhr in den Cevennen» zugrunde gelegt werden. Durch diese Berücksichtigung auch der nicht rein künstlerischen Momente, eigentlich politisch oder religiös historischer Erscheinungen bilden die Künstlernovellen den Übergang zu den historischen.

Jakob Minor, der Tieck als Novellendichter ausführlich behandelte[1], giebt eine ganze Anzahl von Ur-

[1] Minor, Akademische Blätter I; p. 129—161, 193—220; Tieck als Novellendichter.

teilen Tiecks über Scott, die beweisen, dass Tieck ganz gut von Scott dachte, dass er jedoch — wie auch der oben angeführte Ausspruch dartut — durchaus nicht für Scott begeistert war, und seine kühlen, vornehmen Kritiken lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass er es unter seiner Würde gehalten hätte, für einen Schüler und Nachahmer Scotts angesehen zu werden. Dennoch müssen Tiecks historische Novellen als Konzession an den Zeitgeist aufgefasst werden, der sich, vor allem unter Walter Scotts Einfluss, mit neuer Energie der Vergangenheit zugewendet hatte.

« Der Aufruhr in den Cevennen » wurde bei seinem Erscheinen mit Begeisterung aufgenommen, und als sich die Vollendung der Novelle immer wieder verzögerte, wurde Tieck bestürmt und beschworen, das schöne Werk nicht Fragment bleiben zu lassen. Minor spricht von glänzend aufgebotenem geschichtlichem Pathos und meisterhafter Charakteristik, und da nach seinem Ausspruch Tieck im « Aufruhr » sein Bestes auf dem Gebiet der historischen Novelle geleistet haben soll, kommt wohl diese Erzählung in erster Linie bei einer Vergleichung mit Scott in Betracht.

Der Gegenstand des « Aufruhrs » ist ein Beispiel des religiösen Fanatismus. Die Novelle behandelt den Widerstand der Camisards ums Jahr 1703 gegen die katholische Regierungsgewalt und — was besonders zu betonen ist — enthält, für Tieck bezeichnend genug, einen Grundgedanken, der die Seele des Ganzen ist, es werden Schlüsse aus dem vorhandenen Material gezogen und Tiecks persönliche Stellungnahme festgelegt. Köpke[2] gibt darüber ausführlich Auskunft; und um zu zeigen, wie Tieck an seinen Gegenstand herangeht, soll einiges zitiert wer-

[2] loc. cit. II, p. 50—51.

den: « Das Verhältnis des Menschen zum Göttlichen « war der eine Punkt, auf den alles ankam. Früher « hatte er dessen Ausdruck in der Legende und Mystik « gefunden. Auch jetzt war er weit entfernt, Wunder « und Geheimniss anzugreifen, wie man ihn Schuld « gab; vielmehr fasste er es tiefer und unmittelbarer « auf. Das Gesetz, von dessen scheinbaren Ausnahmen « wir als von einem Wunder sprechen, ist selbst das « Wunder, hier liegt das Geheimnis, es umgibt uns, « in ihm leben wir, aber wir nehmen es nicht wahr. « Darum kann und soll die vereinzelte Thatsache eines « Wunders niemals zum ausschliesslichen Mittelpunkte « des religiösen Bewusstseins gemacht werden. Die « Offenbarung bedarf dessen nicht, und die unruhige « Wundersucht, welche immer nach neuen Bestäti- « gungen des Ewigen sucht, ist am Ende Irreligiosität « oder Schwärmerei. Das höchste aller Wunder aber « begibt sich in dem Menschen selbst, wenn das Herz « des Bereuenden oder Gleichgültigen sich unwider- « stehlich zu Gott hingezogen fühlt. Denn hier geht « der Schöpfungsprocess zum zweiten Mal vor sich, « in dieser Wiedergeburt wird aus Nichts Etwas ge- « schaffen. »

Diese Gedanken, die in der Novelle dem Pfarrer Watelet in den Mund gelegt sind, verbreiten sich über die Schäden der Glaubensexzesse, die entstehen durch Verbindung der « höchsten göttlichen Erhebungen mit « den dunklen Naturkräften und dem dämonischen « Nichts. » Und, gleichsam als Quintessenz: « Vor diesen « Verirrungen bewahrt nur Demut, Entsagung, ein- « facher Wandel und Gebet. Das Christentum aber « in seiner unendlichen Milde weist kein wahres Be- « dürfnis und keine wahre Sehnsucht ab. Wie es ein « Unendliches und Allgemeines ist, so ist es auch für « jeden ein Besonderes; darin liegt seine Freiheit. Be-

« schränktheit ist es, seinen ganzen tiefen Inhalt auf « eine Silbe stellen und diese Silbe aller Welt auf- « drängen zu wollen, und Profanation des Heiligen, es « unaufhörlich im Munde zu haben. »

Solche Lehren zieht Tieck aus der Geschichte, sie sind ihm Anfang und Ende. So dient ihm der Held Edmund dazu, die Schwärmerei und das Unheil, das ihr entkeimt, zu beleuchten. Edmund ist fanatischer Katholik, wird ebenso fanatischer Camisard und macht schliesslich die Läuterung im Sinne Tiecks durch: Er bekehrt sich zu den milden Ideen Watelets, des Sprechers Tieckscher Auffassung[1]. Er ist also mehr Programmfigur als ein abgerundeter, überzeugender Charakter. Stets und überall wird die Idee in den Vordergrund gestellt. Deshalb ruht der Schwerpunkt mehr auf den zwischen den einzelnen Ereignissen ruhenden Partien, zum Teil auf Reflexionen über eben in Frage stehende Personen, besonders aber auf Gesellschaftsszenen, wo lebhaft und eingehend disputiert wird. Dabei ist die historische Wahrheit nicht vernachlässigt, sie ist aber, im Gegensatz zu Scott, eine mehr innerliche. So erhalten wir wohl ein klares Bild von den Motiven, die die Camisards zum verzweifelten Widerstande treiben, und die geistigen Kontraste mit den Katholiken sind klar herausgearbeitet, auch werden die geistigen Zustände der einzelnen Personen scharf und im Sinne des Grundgedankens manchmal tendenziös geschildert. Von dem äussern Gang der Ereignisse aber, von der ganzen körperlichen und äusserlichen Wirklichkeit des Aufstandes und der darin handelnden Menschen erhalten wir kein deutliches Bild, wir verstehen die Bewegung, wir sehen sie aber nicht,

[1] So wird Watelet von Minor und nach ihm auch von G. Klee gefasst.

und das ganze Werk als solches ist nicht ein im Sinne Walter Scotts pittoreskes zu nennen, sein Ideengehalt ist viel grösser, seine bildliche Gewalt aber viel geringer. Um sich hievon zu überzeugen, braucht man sich nur an Walter Scotts « Old Mortality » zu erinnern, einen Roman, der einen ähnlichen Konflikt behandelt wie die « Cevennen »[1]. Scott ist weit entfernt davon, das völkerpsychologische Element nachdrücklich in den Vordergrund zu stellen und noch viel weniger die Psychologie des einzelnen oder des menschlichen Geistes überhaupt. Breit ausgeführt rollen die Ereignisse am Leser vorüber, und sie sowohl wie die ausschlaggebenden Typen und Einzelmenschen sind so in voller Wirklichkeit wiedergegeben, dass feste, scharfe Umrisse entstehen und dass das Verständnis der Bewegung der Covenanters gleichsam von aussen nach innen sich entwickelt. Für Scott ist der psychologische Zustand der Menschen etwas Gegebenes, Feststehendes, und seine Aufgabe ist es nicht, Rätsel zu lösen, sondern die Äusserungen dieses Gegebenen, Feststehenden in voller Lebendigkeit wiederzugeben. Daher die Klarheit Scotts, daher die Möglichkeit, von den breitesten Schichten der Gesellschaft verstanden zu werden. Vielleicht kann man schon aus diesem Grunde Scott demokratisch, Tieck aristokratisch nennen. Für verwöhnte Leser musste Scott bald an Reiz verlieren, Tieck dagegen konnte nie jene Popularität erreichen, die Walter Scott spielend gewann. Es mag Tieck verstimmt haben, hinter einem Manne zurückstehen zu müssen, dessen Kunst er zum mindesten der seinen nicht überlegen

[1] Ebenfalls hier zu nennen wären Balzacs «Les Chouans», ein Werk, das seines realistischen Gehaltes wegen auch mit Scott zu vergleichen ist. Ebenso «Chronique du règne de Charles IX» von Prosper Mérimée. Es wurde Tieck vorgeworfen, dass er sich in seiner «Vittoria Accorombona» der französischen Romantik genähert habe. Dann käme auch Victor Hugos «Notre Dame de Paris» in Betracht.

glaubte, eine Kunst, die trotz geringerer Ansprüche und Absichten, die Leistungen Tiecks auf dem Gebiet der historischen Novelle übertrifft. Wenn Tieck gar keinen Versuch machte, pittoresk zu sein, so wären seine historischen Novellen von vornherein von Scott verschieden. Da er aber hie und da versucht, plastisch darzustellen, äusserlich charakteristisch zu sein und hierin Scott nicht erreicht, so darf in dieser Hinsicht von einer Überlegenheit Scotts gesprochen werden.

Bei Betrachtung einiger besonderer Punkte tritt die verschiedene Veranlagung Scotts und Tiecks noch schärfer hervor als in der Gesamtauffassung historischer Gegenstände und Probleme. Walter Scott ist z. B. überzeugt, dass nur auf Grund detaillierter Schilderungen der Natur, der Zeit und der Personen ein Bild entsteht, und die Kraft der Schilderung, voll Phantasie und historischer Echtheit ist eines seiner wichtigsten Kunstmittel. Seine Schilderungen der Hochlande und seiner Bewohner, der sozialen Verhältnisse und der einzelnen Menschen sowohl, wie auch der Lokalitäten, in denen sie sich bewegen, seine detaillierte Zeichnung jedes äusserlichen Momentes, das zur Charakteristik beiträgt, kurz, seine streng realistische Methode der Schilderung ist untrennbar von jedem seiner Werke. Dadurch entstand jene Weitläufigkeit, die von Anfang an als lästig empfunden wurde, kraft deren Scotts Leser aber eine vollkommene Erkenntnis des geschilderten Gegenstandes erreichte.

Tieck konnte sich einer solchen Behandlungsweise nicht anbequemen, schon deshalb, weil nicht der Gegenstand an sich ihm genügte, sondern die Folgerungen, die aus einem historischen Ereignis gezogen werden können. Scotts Arbeitsweise war ihm zu derb, was

aus folgenden von Minor zitierten Worten hervorgeht[1]: « Nur keine Naturschilderungen, wie einige vielgelesene « und berühmte Romanciers sie jetzt Mode gemacht « haben. Ohne Stimmung ist keine Natur da, und ob « der Nebel auf den Bergen oder auf meinem Gemüte « liegt, ist dasselbe. Diese zusammengesuchte Mosaik « ist ebenso lästig wie die gelehrte Kleiderbeschreibung « der Personen, oft der unbedeutenden. » Hätte Tieck jenen Sinn für das Malerische, den wir bei Scott finden und der ausschlaggebend ist für die Wirksamkeit eines historischen Romans, er hätte diese Worte nicht geschrieben. In seinem « Aufruhr » spielen denn auch die Naturschilderungen nicht dieselbe Rolle, wie bei Scott. Scott braucht Grund und Boden, um die Eigenart der Menschen zu erklären, die Schilderung der Natur zeigt uns, warum die Menschen so und nicht anders sind, und es ist wohl nicht zuviel gesagt, dass Scott eben wegen seiner Schilderung von Grund und Boden und des Verhältnisses desselben zum Menschen ein Vorläufer der realistischen Bauerngeschichten genannt werden kann. Jeremias Gotthelf soll Walter Scott fleissig gelesen haben[2], und vielleicht könnten einige Novellen Gotthelfs, z. B. « Der letzte Thorberger » und « Kurt von Koppigen » zu Walter Scott in Beziehung gesetzt werden. Die oben angeführten Worte Tiecks erlauben aber noch einen andern Schluss: Er

---

[1] loc. cit. p. 148. Die Worte stehen im «alten Buche».

[2] In *C. Manuel:* «Albert Bitzius» lesen wir p. 26 (Gotthelf befindet sich in Göttingen, 1821): «Er las . . . ziemlich viel, und zu seinen «Erholungen gehörte auch ein Leseverein mit einigen Freunden, in welchem «namentlich *Walter Scott* beliebt war. Wir haben von Universitätsfreunden «von Bitzius die Behauptung gehört, dass die Vorzüge dieses Schrift«stellers, die Feinheit der Charakteristik, die psychologische Wahrheit, «nicht ohne Einfluss auf Bitzius' Geist gewesen und auch in seinen Schriften «noch nachgewirkt hätten, was leicht möglich ist.» *Adolf Bartels* bringt, jedenfalls nach Manuel, dieselbe Notiz in seinem «Jeremias Gotthelf».

verwahrt sich besonders gegen die Schilderung der Kleidung unbedeutender Personen, also z. B. Wambas und Gurths in «Ivanhoe» oder Petit-Andrés und Trois-Echelles' in «Quentin Durward». Er sieht es also offenbar nicht für nötig an, die breiten Schichten des gemeinen Volkes zu charakterisieren, dazu gibt er sich nicht her, und seine Kunst ist also auch hierin aristokratisch zu nennen; nicht das soziale Gesamtbild, die äusserliche Zusammensetzung des Volkes, bedingt durch den Boden, den sie bewohnen, und durch die mannigfaltigen Lebensgewohnheiten, sondern ein Bild der Welt, wie es sich spiegelt im geschulten Geiste des Philosophen oder den fein gebildeten Köpfen der «Gesellschaft». Daher bekommen wir weder ein deutliches, gleichsam greifbares Bild der Cevennen[1], noch der einzelnen Camisards, mögen sie im wesentlichen noch so historisch richtig gezeichnet sein. Wie anders dagegen Scott, dessen harte, wilde Covenanters den stärksten bildlichen Eindruck hervorrufen und fest und selbstverständlich auf der Erde ihres Landes stehen.

Dies führt zur Betrachtung von Tiecks Charakterzeichnung. Er fasst seine Aufgabe anders auf als Scott. Neben den Scottschen Menschen sind die Gestalten des «Aufruhrs» durchwegs blass geraten und können nicht auf eine Stufe mit den Menschen der Waverley-Novels gestellt werden. Es macht sich eben das Vorherrschen der Idee auch hierin geltend. Im Gegensatz zu Scott will Tieck nicht nur kraftvolle, ohne weiteres verständliche Menschenexemplare hinstellen, sondern die Formen zeichnen, die der menschliche Geist unter dem Einfluss aussergewöhnlicher Ereignisse annimmt. Und da das Problem vorwiegt, unterlässt Tieck die

[1] Von Bedeutung ist auch, dass Tieck die Cevennen gar nicht kannte und nicht glaubte, der Anschauung der Lokalitäten zu bedürfen.

Abrundung seiner Gestalten zu Menschen von Fleisch und Blut. Eines ist aber noch wichtiger und hängt mit dem Gesagten zusammen: Das historische Kostüm wird bei Tieck nicht mit dem Nachdrucke Walter Scotts gepflegt, der ganze Apparat der geschilderten Zeitepoche, äussere und innere Zusammensetzung der menschlichen Gesellschaft, kurz, der tatsächliche Gesamtzustand von Land und Menschen wird in den Hintergrund geschoben. Die Folge ist die, dass wir keine plastischen, pittoresken Gestalten erhalten und dass die Charakterzeichnung von Typen aus dem Volke, Typen, die aus den Zeitumständen entstanden sind und den Durchschnitt des Volkes darstellen, entweder ganz fehlt oder aber keine körperlichen Menschen schafft, da sie wohl den Einfluss einer Idee auf das Volk, die Wirkung auf das Volk berücksichtigt, nicht aber den allgemeinen Durchschnittszustand desselben zur Zeit der Ruhe, die dann durch den Sturm der Ereignisse zerstört wird. Bei Scott kennen wir das Volk, deutlich gemacht durch plastische Darstellung einzelner Repräsentanten, wenn es in aussergewöhnliche Aktion tritt, wir kennen das Milieu, wir kennen alle äussern und damit alle innern Zustände aufs genauste, und aus dem Zustande der Ruhe entwickeln sich kraftvoll und selbstverständlich Konflikte und Katastrophen. Diese breite Grundlage finden wir nicht bei Tieck, im «Aufruhr» noch weniger als z. B. im «Wiederkehrenden griechischen Kaiser», wo wir das Volk als solches in einigen lebhaften Szenen selbständig auftreten sehen. Auch im «Hexensabbath» lernen wir den Bürger kennen, wenn auch nur oberflächlich, denn hier haben wir das für Tieck typische Vorherrschen der Gesellschaftsszenen und der damit verbundenen Konversation. Im «Aufruhr» dagegen erfahren wir gar nichts über den allgemeinen Zustand des Landes,

und ihn zu charakterisieren durch plastisches Darstellen einzelner Milieu-Szenen und einzelner typischen Vertreter des Volkes ist Tieck nicht gewillt. Die lobenden Worte Minors haben oben erwähnt werden müssen und, wenn er die lebhafte Erfassung und feine Zergliederung des historischen Phänomens der Camisarden zum Massstabe des Urteils nimmt, rühmt er mit Recht das «hohe geschichtliche Pathos». Das Phänomen als solches ist meisterhaft erklärt und in allen seinen Abstufungen wiedergegeben, verlangen wir aber vom historischen Romanschriftsteller, dass er uns Menschen charakterisiere, dass er kraftvoll realistisch eine Zeit behandle, so verliert Tieck vieles gegenüber Walter Scott; denn es ist nicht leicht, Tiecks Gestalten für lebende Menschen anzusehen. In dieser Hinsicht steht «Der griechische Kaiser» und zum Teil auch der «Hexensabbath» höher, wo wir sehr schöne, wirklich lebendige, wenn auch nicht sehr historisch richtige Menschen antreffen, und wenn wir an Gestalten wie Marlowe im «Dichterleben» denken, so verblassen die Camisarden und noch viel mehr die Katholiken des «Aufruhrs» vollends. Edmund, der Held, der oben Programmfigur genannt wurde, überzeugt nicht, und es entsteht der Eindruck, er habe als warnendes Beispiel aufzutreten und die Schrecken des Fanatismus am einzelnen Menschen zu verkörpern. Er ist blindwütender Katholik, wird beim Anblick eines prophezeienden Kindes ebenso fanatischer Camisard und wird durch den Pfarrer Watelet ohne Schwierigkeit für dessen milde Menschlichkeit gewonnen. Da sich Tieck nicht genau ausspricht über die momentane Gabe der Prophezeihung, sie nicht als zweifellose, unantastbare Wahrheit hinstellt, wirkt die erste Wandlung Edmunds zum Camisarden nicht überzeugend. Noch weniger ist die zweite Wandlung zu begreifen. Er hat die Wunder an sich erfahren, hat

sie gesehen, uud nun genügen die milden, versöhnenden Lehren eines alten Priesters, die Wucht der Tatsachen aufzuheben und Edmund von neuem zu bekehren. Sein äusserst heftiges, leidenschaftliches Gemüt ist nicht zu vereinbaren mit dieser Wandlung. Auch ausserhalb seiner religiösen Anschauungen ist Edmund schwer verständlich. Edmund soll doch offenbar ein edler, impulsiver Mensch sein, der von seinen Gefühlen hin und hergeworfen wird, und der alte Hausarzt des Hauses Beauvais, eine der besten Figuren, bestätigt es oft. Tieck will die Verblendung des Fanatismus schildern und lässt deshalb Edmund ganz falsch, unerklärlich handeln. Christine, Edmunds Geliebte, ein edles, leidenschaftliches, warmherziges Wesen, wirft dem Marschall Montrevel, der eine Frau und ihre zwei Mädchen als camisardenfreundlich hatte erschiessen lassen, seine ganze Verworfenheit ins Gesicht, so dass er wutbebend ihre Gesellschaft verlässt. Edmund nun, der sich ebenfalls über die Untat entsetzt hatte, weiss nichts Besseres zu tun, als Christine dürre Vorwürfe zu machen, und wie sie in leidenschaftlicher Erregung heftige Worte ausstösst gegen die Brutalität der katholischen Heerführer und für die Camisardeu als arme Verfolgte Mitleid zeigt, verlässt er sie, indem er seine Liebe zu ihr verflucht. Offenbar ist es Tiecks Absicht, ihn dadurch als starren Fanatiker hinzustellen. Dazu bedürfte er aber wirklich bedeutender kraftvoller Züge, die ihm abgehen, die glaubwürdig zu machen Tieck nicht gelingt. Solcher Rätsel gibt uns Tieck mehr zu lösen. Die Helden Walter Scotts sind bekanntlich ganz anders. Sie gehören zu den unbedeutendsten Menschen im Roman, werden geschoben, mehr als dass sie schieben, und sind gleichsam der Spiegel der Ereignisse, an ihrer Hand gehen wir von Entwicklung zu Entwicklung, und um so wirksamer

treten die eigentlich hervorragenden Personen nur zeitweise und doch als Triebfedern des Ganzen hervor. Tieck ahmt diese Methode nicht nach, denn Edmund ist als Repräsentant der Grundidee die wichtigste Person der Novelle. Schliesslich sei darauf aufmerksam gemacht, dass Edmund wie das ganze Milieu, in dem er sich bewegt und dem er ursprünglich angehört, die Gesellschaft der Adligen, der Gebildeten, kein historisches Kolorit besitzt; sie offenbaren nicht einen durch die Zeit bedingten Charakter, sondern könnten ebenso gut ihrer ganzen Denkweise und der Art ihres Wesens nach Tiecks eigener Zeit angehören. Es sind vor allem Gesellschaftstypen, die über den Grundgedanken der Novelle zu konversieren haben, und sie tun es mit viel Geist und Einsicht, denn hier befindet sich Tieck in seinem Element. Das Phänomen des Fanatismus wird nach allen Seiten beleuchtet mit einem Scharfsinn und einer Feinheit, die gänzlich ausserhalb des Gebietes Walter Scotts liegen. Aber die Charakteristik der Personen leidet darunter, denn sie sprechen nicht sowohl für sich und von sich und nicht in durchaus persönlicher Weise wie bei Scott, sondern vielmehr als Vermittler von Ideen wie etwa die Teilnehmer einer öffentlichen Diskussion, bei der auch von den Charakteren der einzelnen nichts bekannt wird. Dass dies nicht allgemein der Fall ist, ist leicht verständlich, aber die persönliche Charakteristik geht doch nebenbei, Und wird persönlich charakterisiert, so geschieht es durch Reden, nicht durch Handlungen.

Wie steht es nun mit den eigentlichen Camisards, besonders den historischen Führern derselben? Es ist Tieck die historische Exaktheit nach den vorhandenen Angaben und Zeugnissen nicht abzusprechen. Daher ist nur zu untersuchen, ob Tieck es versteht, sie in unserm Geiste lebendig zu machen. Wenn man «Old

Mortality» und gleich darauf den «Aufruhr» liest und die gebliebenen Eindrücke prüft, macht man die Entdeckung, dass man Walter Scotts Covenanters deutlich vor sich sieht und von ihnen sprechen kann, selbst wenn man die Namen vergessen hat, die Camisards dagegen nur wie durch einen Nebel erblickt. Das kommt natürlich daher, dass Scott das ganze Leben der schottischen Sektierer entwirft, dass er Kampf, Lagerleben und Gebet, Zeit und Ort genau berücksichtigt. Burleys Taten entwickeln sich Schritt für Schritt, sichtbar und greifbar, Handlung reiht sich an Handlung in detaillierter Schilderung, die Helden werden also durch ihre Handlungen charakterisiert, wodurch sie plastisch und pittoresk werden und als einzelne Erscheinungen im Gedächtnis haften. Tieck dagegen kennt das Pittoreske im Sinne Scotts gar nicht, denn seine Camisarden werden im geringsten Masse handelnd vorgeführt. Ausschlaggebend, über den Charakter orientierend, sind einzig Ensembleszenen, in denen sich die Gesinnung der Sprecher enthüllt. Von der Sprache als solcher wird nachher die Rede sein; hier sei bemerkt, dass Cavalier, Catinat, Roland, Ravanel, die wir nur durch ihre Reden kennen lernen — ihre Taten werden uns meist nur durch Dritte erzählt — nicht jeder eine seinem Charakter entsprechende Sprache führt, was den Eindruck der Persönlichkeit verschwimmen macht. Es entsteht allerdings zum Schlusse das Resultat, dass Cavalier trotz seiner Tapferkeit milde und sanft, Catinat schonungslos rachedurstig, Roland voll besonnenen Ernstes und unerschütterlicher Gerechtigkeit erscheint und Ravanel endlich in blinder Wut alles zu zerstören imstande ist. Die Führer sind also charakterisiert, aber sie erwecken in der Phantasie keine Vorstellungen, die Einbildungskraft bleibt untätig und an Stelle körperlicher Menschen von Fleisch

und Blut treten doch wieder Vertreter von Gesinnungen.

Mit diesen Ausführungen über die Charakteristik Tiecks steht in engem Zusammenhang als notwendige Ergänzung die Behandlung der Sprache als Mittel zu charakterisieren.

Dass Scott es meisterlich versteht, die Sprache dem Sprecher anzupassen, ist bekannt, und er beherrscht alle Abstufungen von der feinsten Hofsprache bis zum derbsten Kneipenton. Er ist eben Realist, Schilderer der wirklichen Welt und das Anpassen der Sprache an das Milieu ist ihm selbstverständlich. Es ist also ein freiwilliges Verzichten auf den gleichmässig gebildeten Stil des Erzählens, die natürliche Sprache wird nicht in die Schriftstellersprache umgewandelt, sondern hingesetzt in unverfälschter Gestalt. Auch dies ist das beste Mittel, pittoresk, historisch richtig und charakteristisch zu sein. Als Beispiel kann auch hier vor allem «Old Mortality» erwähnt werden, denn nicht nur spricht ein jeder seiner Stellung und seinem Charakter entsprechend, sondern auch die Gesamtheit der Covenanters spricht im gleichen durch ihre leidenschaftliche Liebe zur Bibel bedingten alttestamentlichen Stil, was im höchsten Grade malerisch und charakteristisch wirkt. Besonders da die Frivolität und Gottlosigkeit der königlichen Soldaten sich nicht minder scharf in ihrer Sprechweise ausprägt. So entstehen kraftvolle Kontraste, scharf charakterisierte Abstufungen.

Tieck verschmäht dieses Kunstmittel durchaus und gewinnt damit an Feinheit, was er an plastischer Kraft verliert. Tieck kann gar nicht sprachlich charakterisieren, denn, wo er es versucht, scheitert er. So da, wo ein Jäger zu Edmund folgende Worte spricht, die volkstümlich sein sollen: «. . einfach sol-

«len wir an den Herrn denken tun» oder «. . denn «es ziemt sich auch nicht, in unserm Jammer jubilie- «ren zu tun.» Ebenso unnatürlich, besonders unkindlich spricht stets die kleine Eveline, der Tieck keine echte Kindersprache zu geben weiss, wenn er es auch versucht. Der Gipfel der Unnatur ist aber erreicht in der Sprache der alten Barbe, die stets in einem Schwall verdrehter Fremdwörter sich ausdrückt, die sie beim Dorfchirurgen, ihrem Manne, aufgeschnappt hat. Frau Barbe ist satirisch gedacht, sie persifliert die Halbbildung und das Protzen mit nicht Verstandenem. Dies ist bezeichnend: Tieck steht nicht an, ironisch-romantisch mitten in die Erzählung hinein eine solche nur als Satire denkbare Gestalt zu setzen. Es fehlt ihm also jener Sinn für das äusserlich Charakteristische und jene Achtung davor, die bei Scott so bedeutend ist. Die ganze geschilderte Welt hebt Tieck in eine feinere Atmosphäre, er verfälscht nicht, aber er verfeinert.

«Die Ritter des 13., die Höflinge des 15., die «Dichter des 16., und die Fanatiker des 18. Jahrhun- «derts empfinden, denken und reden genau auf die- «selbe Weise, wie die feingebildete Theegesellschaft «im Phantasus empfindet, denkt und redet. In dieser «Disharmonie des Denkens liegt zugleich der Schlüs- «sel für die falschen Motive der Handlungen. Tieck «beobachtet zuweilen sehr fein, insofern er für exzen- «trische Züge und für kleine Schwächen der mensch- «lichen Natur ein scharfes Auge hat; aber er ist zu «subjektiv in seiner Beobachtung; er gibt sich nicht «unbefangen den Gegenständen hin, er sieht sie durch «das Medium eines poetischen Äthers, der Farbe und «Umrisse doch sehr wesentlich verändert. — Im «Auf- «ruhr in den Cevennen» ist der Fanatismus in seiner «Massenwirkung nicht schlecht geschildert, aber die

« Seelenbewegung des Helden (Edmund) ist ganz un-
« deutlich . . . . . Und wie blass und schattenmässig
« sehen die Führer der Camisarden aus, namentlich Ca-
« valier, wenn man sie mit der kräftigen Farbe in W.
« Scotts « Old Mortality » vergleicht . . . »[1]

Alle Ausführungen, die bisher gebracht wurden, beziehen sich auf den « Aufruhr in den Cevennen ». Der Hauptton durfte wohl auf diese historische Novelle Tiecks gelegt werden, da sie vielfach für das Beste angesehen wird, was Tieck « auf historischem Gebiete geleistet »[2] habe. Es ist also billig, die vorangegangenen Untersuchungen zu ergänzen und zu modifizieren im Hinblick auf die beiden andern, schon mehrmals angeführten Novellen, den « Wiederkehrenden griechischen Kaiser » und den « Hexensabbath ».

Vor allem sei bemerkt, dass einmal das philosophische Element, das psychologische Problem nicht so deutlich und nicht so hauptsächlich in den Vordergrund tritt, wie im « Aufruhr » und dass dem rein Tatsächlichen grössere Bedeutung eingeräumt wird. Damit ist eine pittoreske Behandlungsweise im Sinne Scotts von vornherein möglich. Und wirklich, die Gestalten der beiden Novellen sind viel kräftiger, individueller gezeichnet als die des « Aufruhrs ». Im « Griechischen Kaiser » haben wir schon einen energischen Kontrast in den beiden Grossen des flandrischen Reiches, die sich gegenseitig durch Intriguen zu stürzen suchen. Der eine glänzend beredt, lebenslustig, gross, stark, mit vollem lebhaft bewegtem Gesicht, der andere blass, hager, klug berechnend und verschwiegen; sie machen einen lebhaften Eindruck, wenn sie auch keineswegs vollendete Gemälde, sondern

---

[1] Julian Schmidt, V., p. 130.
[2] Minor, loc. cit. p. 155.

nur halbfertige Skizzen sind. Einen ähnlichen Kontrast bilden die Söhne der Beiden, der eine fein, still und bescheiden, der andere ein rauher, rücksichtsloser Krieger. Diese Kontraste sind gewollte malerische Effekte, nach denen Tieck förmlich zu suchen scheint, denn der junge Ferdinand, der spätere Erbe des Reiches und Gemahl der jugendfrohen Johanna von Flandern, hat, während er noch unerkannt am Hofe lebt, als treuen Freund den kleinen hässlichen Ingeram zur Seite, ein Verhältnis, das auch die seltsamsten innerlichen Kontraste enthält und das Interesse in hohem Grade weckt. So entrollt sich ein körperliches Bild der Welt, in einer Breite, die Tieck von Walter Scott übernommen und gelernt haben könnte. Die einzelnen Wirklichkeitsmomente sind besonnen benutzt und wenn sich schliesslich diese Gesellschaft uns deutlich bekannt gewordener Menschen vereinigt in der Schlussszene, wo der falsche Graf von Flandern, ein anderer Demetrius[1], entlarvt wird, so sind wir in einer Spannung, die der « Aufruhr » nie in uns erregt. Diese Schlussszene ist malerisch sehr schön, wir sehen alles einzelne genau, Tieck schildert es mit bewusster Kunst. Die erhöhte Betonung der sichtbaren Welt und der äussern Eigenschaften ist einmal dem ganzen Gegenstand, der durchaus politischer Natur ist, zuzuschreiben. Die Annahme ist aber ebenso berechtigt, dass die vermehrten realistischen Elemente und das Zurücktreten der Idee durch den Einfluss Walter Scotts oder wenigstens durch dessen bewährte Methode zu erklären sind. Als Ganzes mit dem « Aufruhr » verglichen, bedeutet der « Griechische Kaiser » einen Fortschritt auf dem Wege des Realismus. Eines aber trennt Tieck noch immer schroff von Scott, die Sprache. Tiecks

[1] Minor, loc. cit. p. 160.

Sprache ist von seltener Schönheit und feinem poetischem Schwunge, und es ist anzunehmen, dass Tieck hier Scott nie hätte folgen können und noch weniger hätte folgen wollen; denn der feine ästhetische Duft, der über Tiecks Sprache schwebt, ist ihm so eigentümlich, dass man ihn sich nicht wegzudenken vermag. So fehlt also auch im « Griechischen Kaiser » die Charakteristik durch die Sprache, und auch in der sonstigen Charakteristik nehmen wir ein Zurückschrecken wahr vor dem derben, ungeschlachten, wenn auch charakteristischen Wesen des Volkes, an dem Scott, ohne sich gemein zu machen, freudigen Anteil nimmt. Bei alledem bekommt man jedoch den Eindruck, dass Walter Scott doch im Grunde strenger moralisch, vielleicht prüder ist als Tieck, denn eine Christine im « Aufruhr », die deutliche Emanzipationsgelüste hat, oder gar eine völlig freie Persönlichkeit wie Vittoria Accorombona hätte Scott nie geschildert und auch nicht schildern können. Hierin, im Beurteilen grosser, ungewohnter Charaktere, die ihm die Geschichte nicht lieferte, musste Scott zurückbleiben und keines seiner Werke hat den hohen Wert der « Vittoria Accorombona ».

Vom « Hexensabbath » gilt grossenteils was vom « Griechischen Kaiser » gegolten hat. Auch diese Novelle bezeichnet gegenüber dem « Aufruhr » einen Fortschritt in der Betonung der Wirklichkeit, obschon Tieck seiner Vorliebe für lange Konversationen keinen Zwang antut. Lieblingsfigur[1] Tiecks ist in diesen Unterhaltungen der kindliche Dichter und Maler Labithe. Hauptgegenstand der ganzen Novelle ist jedoch der Hexenprozess vom Jahre 1459 unter dem Herzog Philipp dem Guten von Burgund, und Ziel und Absicht der Novelle die Brandmarkung des priesterlichen Fana-

[1] Minor, loc. cit. p. 161.

tismus. Der Bischof sowohl wie der Dechant, der eine ein bornierter Fanatiker, der andere ein gewissenloser Streber, sind gut gezeichnet und charakterisieren sich ziemlich oft durch Handlungen. Einzelne Auftritte, die sich um den Bischof drehen, ganz besonders dann auch einige Strassenszenen machen den Eindruck der Wirklichkeit, wenn auch keine Detailschilderung zu finden ist. Die Tatsache aber, dass Tieck Leute aus dem Volk in ihrer Art handeln und reden lässt, allerdings stets mit der oben betonten Einschränkung des Derbrealistischen, und dass er die Idee den wirklichen Geschehnissen unterordnet, beweist, dass er auch in dieser Novelle, was äussere Technik betrifft, über den « Aufruhr in den Cevennen » hinausgekommen ist.

Diese Untersuchungen über Tieck dürfen nicht abgeschlossen werden, ohne dass auf seine letzte Dichtung « Vittoria Accorombona » wenigstens hingewiesen worden wäre. Das schöne Werk steht ja auf einem andern Boden als die behandelten historischen Novellen, denn Tieck ist weit über diese hinausgewachsen und überragt darin zweifellos Walter Scott. Es sind aber doch Beziehungen zwischen « Vittoria Accorombona » und dem frühern historischen Romane vorhanden, Beziehungen teils spezifisch Tieckschen Wesens, teils zurückgehend auf Kunstanschauungen Walter Scotts. Dieser Zusammenhänge wegen, nicht infolge ihres eigensten Wesens, gehört « Vittoria Accorombona » in diese Untersuchung und nur diese Zusammenhänge sollen angetönt werden.

Es bestehen ganz bestimmte Verwandtschaften zwischen Scott, der französischen Romantik, speziell dem französischen, historischen romantischen Roman, Alessandro Manzoni und Tieck. Maigron hat in seinem mehrfach erwähnten Buche über Scott und die französische Romantik den starken Einfluss nachge-

wiesen, den die Waverley-Novels auf de Vigny, Mérimée, Balzac, Victor Hugo ausübten und hebt besonders hervor, dass das Pittoresk-Realistische den stärksten Eindruck auf diese jungen Geister machte. Diese Eigenschaft, kraftvolle, wahre Gemälde zu schaffen, geht also von Scott auf die französischen Romantiker über und unter der Wirkung seiner Werke tritt an Stelle kalter Eleganz ungezwungene farbensprühende Natur. Dies beginnt bei « Cinq-Mars », erreicht seinen Höhepunkt in der « Chronique du règne de Charles IX. » und in den « Chouans » und klingt aus in « Notre-Dame de Paris ». Schon das letztgenannte Werk trennt sich deutlich vom historischen Roman im Sinne Walter Scotts und bildet einzig und vor allem das Malerische weiter, auf Unkosten des Realistischen. Neben Scott konnte also die französische Romantik auf Tieck ihren Einfluss ausüben bei der Niederschrift seiner « Vittoria Accorombona ».

Der realistische Zug des Zeitalters wirkte aber auch in Italien befruchtend, wo Manzoni in seinen « Promessi Sposi » ein Werk schuf, das, wenn vielleicht nicht direkt eine Nachahmung Walter Scotts, doch ganz in dessen Sinn und Geist geschrieben ist. Es ist aber von vornherein zu betonen, dass nur die Methode des Romans mit Scott übereinstimmt. Das Werk besitzt einen fast tendenziös gestalteten Grundgedanken: Die Verherrlichung eines edlen Christentums; « è l'Iliade del Cristianesimo » schreibt Giulio Carcano. Da jedoch die historische Wahrheit nicht darunter leidet und das Erfundene sorgfältig vom Historischen getrennt ist, bleibt das Werk doch ein historischer realistischer Roman [1]. Im Mittelpunkt des Werkes steht die mai-

[1] Tendenz, Satire liegt in der Wahl des Stoffes. Manzoni wählt eine ähnliche Zeit der Erniedrigung, wie seine eigene, die unter Österreichs Joch seufzte, vgl. Wiese und Percopo: « Italienische Literaturgeschichte ».

ländische Pest vom Jahre 1630 und die Behandlung dieses schrecklichen Ereignisses ist das, was hier besonders in Betracht kommt, neben allem andern tatsächlich Historischen. Manzonis Stellung zur Geschichte wird deutlich durch folgende Worte Gœthes zu Eckermann[1]: « Manzoni fehlt weiter nichts, als dass er selbst « nicht weiss, welch ein guter Poet er ist und welche « Rechte ihm als solchem zustehen. Er hat gar zu « viel Respekt vor der Geschichte und fügt aus diesem « Grunde seinen Stücken immer gern einige Auseinan- « dersetzungen hinzu, in denen er nachweist, wie treu « er den Einzelheiten der Geschichte geblieben ». So verfährt Manzoni nicht nur in seinen Dramen, die Gœthes lebhaftes Interesse erregten und einen persönlichen Briefwechsel verursachten, sondern auch in seinen « Promessi Sposi ». Jede Quelle wird angegeben, so oft sie verwendet wird, und die Seitennummer darf nie fehlen. Diesen Ernst gegenüber den Tatsachen der Geschichte teilt Manzoni mit Walter Scott, weshalb in den Werken Übereinstimmungen zutage treten müssen.

In der rücksichtslosen Beschreibung des Schrecklichen, wenn auch mit dem Grundton einer edlen Trauer, geht Manzoni weiter als Scott. Die Schilderungen der Pest sind durchaus schonungslos, das Bild der Pestkranken, der verseuchten Stadt, der überfüllten Lazarette, wie die brutale tierische Verrohung des Volkes ist im höchsten Grade naturalistisch gezeichnet[2]. Ebenso die Gewalttätigkeiten und die gemeine Ge-

[1] «Gespräche mit Gœthe», I., p. 225.

[2] Dieser Naturalismus macht jedoch Halt vor dem Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander. Wie Scott meidet Manzoni jede Schilderung, die «unmoralisch» gefunden werden könnte. Die französischen Romantiker und auch Tieck wagten es, an Konflikte zwischen Mann und Weib auch im historischen Roman heranzugehen.

sinnung vornehmer, mächtiger Herren, die rücksichtslos und straflos das darniederliegende Volk peinigen. In äusserlich seltsamem Kontraste zu diesem starken Realismus steht die weiche Gemütstiefe Manzonis und seine warme Schilderung des notleidenden Volkes. Gleich wie Walter Scott weiss er der Mannigfaltigkeit der Volkstypen gerecht zu werden und besitzt auch einen ähnlichen Humor, sich lustig zu machen über klägliche oder lächerliche Erscheinungen.

Was am wenigsten überzeugt, ist die Bekehrung des mächtigen « Innominato », eines gewalttätigen, gesetzlosen Mannes, dessen Namen kein Chronist überliefert hat. Diese, im übrigen meisterhaft gezeichnete Gestalt, scheint eine Konzession an den Grundgedanken eines edlen siegenden Christentums zu sein. Der Vertreter dieses Grundgedankens, Bischof Federigo Borromeo, ist aber keineswegs nur Sprecher von Ideen Manzonis, sondern eine edle, vollständig abgerundete, überzeugende Erscheinung; es kann also nicht gesprochen werden von Unterordnung des natürlich Menschlichen unter das Joch einer Idee. Die eigentliche Erzählung, die sich um schlichte Leute aus dem Volke dreht, hat von ihrem Interesse verloren, da man sich gewöhnt hat, diese in künstlerischen Werken mit demselben Ernste, demselben Nachdruck, wie Leute aus höheren Ständen behandelt zu sehen. Doch ist die schlichte Unbedeutendheit der Menschen Manzonis, einer Lucia, eines Renzo, einer Agnese durch die Zeit bedingt, und Gestalten wie der Padre Christoforo beleben und kräftigen das Ganze. Zum Schlusse dieser kurzen Übersicht sei an ein Urteil Gœthes erinnert, das von seiner Begeisterung für Manzonis Werk zeugt[1]:

[1] Eckermann I, p. 257. (1827, im Jahre des Erscheinens der «Promessi Sposi».)

« Ich habe Ihnen » — Eckermann — « zu verkün-
« digen, dass Manzonis Roman alles überflügelt, was
« wir in dieser Art kennen. Ich brauche Ihnen nichts
« weiter zu sagen, als dass das Innere, alles, was aus
« der Seele des Dichters kommt, durchaus vollkommen
« ist, und dass das Äussere, alle Zeichnung von Lo-
« kalitäten und dergleichen, gegen die grossen inneren
« Eigenschaften um kein Haar zurücksteht. Das will
« etwas heissen.... In diesem Roman sieht man erst
« recht, was Manzoni ist. Hier kommt sein vollendetes
« Inneres zum Vorschein.... Ich will nun gleich hinter-
« her den besten Roman von Walter Scott lesen, etwa
« den « Waverley », den ich noch nicht kenne und ich
« werde sehen, wie Manzoni sich gegen diesen grossen
« englischen Schriftsteller ausnehmen wird. Manzonis
« Bildung erscheint hier auf einer solchen Höhe, dass
« ihm schwerlich etwas gleichkommen kann; sie be-
« glückt uns als eine durchaus reife Frucht. Und eine
« Klarheit in der Behandlung und Darstellung des
« einzelnen, wie der italienische Himmel selber! »

So standen Tieck für seine « Vittoria Accorombona » drei Muster zur Verfügung, Walter Scott, die französischen Romantiker und Manzoni. Für die Gestalt der Vittoria selbst kämen ferner die « Emanzipationstendenzen des jungen Deutschland » [1] in Betracht, doch soll hier Tiecks Roman nur von der kulturhistorischen Seite, als Zeitbild, kurz charakterisiert werden. Minor teilt folgende Stelle aus einem Briefe des Kunsthistorikers Karl Schnaase an Tieck mit [2]:
« Es ist ein historischer Roman im besten Sinne des
« Wortes mehr als irgend einer. Mehr die Wurzel
« der Entwicklung als die Breite der Zustände wird

[1] Minor, loc. cit., pag. 218.
[2] Minor, loc. cit., pag. 219.

« gegeben. Auch darin ist der Eindruck ein histo-
« rischer, weil man fühlt, wie nicht bloss der grosse
« Haufe, dem die Selbständigkeit fehlt, und die Herren
« und Leiter der öffentlichen Dinge, die sich damit
« identifizieren, sondern auch die ausgezeichnetsten,
« edelsten Gestalten der mittlern Region, des weib-
« lichen und häuslichen Lebens, ganz von dem ge-
« schichtlichen Leben ihrer Zeit durchdrungen, mit den-
« selben verwachsen. » Hierauf ist der Schwerpunkt zu legen, Tieck hat es zu seiner Aufgabe gemacht, die Personen im Lichte der Zeit und die Zeit in kraftvoll wirklicher Gestalt zu schildern. Das ganze Werk ist fast nur Handlung, befasst sich durchaus mit dem öffentlichen Leben und ist von einer Knappheit und zugleich von einer Kraft und Schönheit des Stils, wie keine der früher erwähnten Novellen. Hier ist zu finden, was früher fast gänzlich fehlte, die Eigenschaft des Plastisch-Pittoresken. Die Personen charakterisieren sich handelnd, ihre äussere Erscheinung strahlt in kraftvollen Farben, zum ersten Male schafft Tieck grosse, schöne Menschen, die leben und frei und ungezwungen sich bewegen. Nur von der bildlichen Kraft dieser Menschen sei hier gesprochen: von Vittoria, dieser leuchtend schönen und wahrhaftigen Erscheinung, vom Herzog Bracciano, der dem Auge in dunkler Grösse erscheint, von Montalto, dem schlichten Kardinal, der sich zum machtvollen Herrscher der Kirche entwickelt, von allen diesen und den vielen andern geht die stärkste Wirkung aus. Und mit demselben Nachdruck werden die Verworfenen, Elenden geschildert, die Korruption des römischen Staates, die glanzvolle gewissenlose Leichtfertigkeit italienischer Höfe, priesterlicher Cynismus und brutale Banditenfrechheit. So werden alle Abstufungen in ihrer eigentümlichen Gestalt festgehalten; diesmal entsteht also auch bei Tieck

das wahre Bild einer komplizierten, kontrastreichen Kulturepoche, ein historischer Roman im Sinne Walter Scotts.

Darauf soll aber noch hingewiesen werden: Dadurch, dass Vittoria Accorombona in den Mittelpunkt des Werkes tritt, dadurch, dass bei grösster geschichtlicher Wahrheit und malerischer Charakteristik die menschliche Natur als solche verherrlicht wird, dadurch wächst Tieck weit über Scott hinaus. Kein Roman Scotts fesselt heute noch als künstlerische Leistung wie Tiecks «Vittoria Accorombona». Bei Manzoni tritt neben die Geschichte eine ideal christliche Gesinnung, ohne der historischen Wahrheit Eintrag zu tun. Und ohne die Wirklichkeit der Geschichte anzutasten, gibt Tieck seiner persönlichen Auffassung von der Würde des Menschen, im besondern des Weibes, den edelsten Ausdruck, und da die Verhältnisse die Edelsten seines Werkes vernichten und vernichten müssen, entsteht ein geschichtliches Pathos, unvergleichlich höher und edler, als in jedem seiner frühern historischen Werke. So lange Tieck die Realität der Idee aufopferte, so lange er nicht auf das moderne Gewand des geistreichen Gesellschafters verzichten konnte, stand er als historischer Romanschriftsteller tief unter Scott und sein «Aufruhr in den Cevennen» kann nicht verglichen werden mit einem der guten schottischen Werke; sobald es ihm aber gelang, unbefangen an die Geschichte heranzutreten, sie unentstellt plastisch zu gestalten, und doch den Rätseln des Menschlichen nahe zu treten, da überflügelte er weit den anspruchslosen Schotten, wenn er ihm auch in einzelnen meisterlichen Zügen niemals hätte ebenbürtig werden können. Vielleicht ist «Vittoria Accorombona» auch über die «Promessi Sposi» zu stellen, denn sowohl der Grundgedanke, das Recht unver-

fälschter Menschlichkeit, wie auch die Gesamtheit der geschilderten Personen ist auch für ferne Zeiten bei weitem wirksamer, als die Welt Manzonis.

So hat schliesslich doch die Kunstmethode, zu der Walter Scott den Anstoss gab und den Grund legte, und die in Frankreich und Italien weitergebildet wurde, auch Tieck für sich gewonnen, ohne dass er deshalb auf selbständiges Dichten, auf Betätigung seiner persönlichsten Talente hätte zu verzichten brauchen.

Schlusswort.

Die Behandlung des Einflusses Walter Scotts kann beliebig weit fortgeführt werden. Ein geschlossenes Ganzes ist schwerlich und besonders nicht innerhalb des engen Rahmens einer Dissertation zu erreichen. Deshalb sind vorstehende Untersuchungen nichts als ein bescheidenes Fragment, und es bleibt nur die Hoffnung, dass einige nicht ganz unwesentliche Beiträge zur verworrenen Geschichte des historischen Romans geliefert worden sind. Es liegt in der Natur der Sache, dass wir gleichsam unter dem Zeichen Walter Scotts vorgegangen sind. Es bedingte dies zwar eine breitere Basis, eröffnete aber auch manchen Ausblick auf Verwandtes in der ausländischen Literatur. So liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht auf dem Erstreben einer einheitlich abgeschlossenen Komposition, sondern vielmehr auf der Beleuchtung einzelner innerlich zusammenhängender Momente der Literatur des 19. Jahrhunderts.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Kapitel 1:	Walter Scott	1
Kapitel 2:	Walter Scott und Deutschland	23
Kapitel 3:	Fouqué	54
Kapitel 4:	Arnim	61
Kapitel 5:	Tieck	90
Schlusswort		123

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

4 Dec'61GP
DEC 4 1961
DEC 5 1961
23Jan'63MV
REC'D LD
JAN 16 1963
13 JUL '63A3
REC'D LD
AUG 6 1963
26Nov'63BG
REC'D LD
JAN 28 '64-1 PM

20Oct'64WC
REC'D LD
JAN 14'65-11 AM
MAR 20 1967 28
MAR 15 67-9 AM
REC'D LD
SANTA BARBARA
INTERLIBRARY LOAN
MAR 13 1978
REC'D LD DEC 111 APR 7 1978
APR 10 78

LD 21A-50m-8,'61
(C1795s10)476B

General Library
University of Cali
Berkel